

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Literatura Hispanoamericana



TESIS DOCTORAL

El universo narrativo de Augusto Roa Bastos

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

#####

Madrid, 2015

Luis María Ferrer Agüero

TP
1981
021



X-53-377839-4

EL UNIVERSO NARRATIVO DE AUGUSTO ROA BASTOS



ARCHIVO

Departamento de Literatura Hispanoamericana
Sección de Filología Hispánica
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1981



BIBLIOTECA

© Luis María Ferrer Agüero

Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1981

Xerox 9200 XB 480

Depósito Legal: M-21-1981

FE DE ERRATAS

- p.33. Donde dice sobreestima debe decir sobreestima.
- p.34. Bucles de oro debe figurar "Bucles de oro"; Rhodopis es del año 1912.
- p.53. En el tercer renglón, después de "del 50" debe ir punto seguido.
- p.70. La pieza Iersjo... : debe acentuarse la palabra en la última sílaba.
- p.122. En el renglón 18 omitir la preposición de ("técnico" al...)
- p.128. "Pensemos en El acoso de Carpentier donde..."(aquí añadir el verbo hay).
- p.160. En el último renglón: escribir Wilenski con y. Es decir Wilensky.
- p.173. Fué debe escribirse sin acento. Decir provisional en vez de provisoria.
- p.176. Donde dice "tendremos presentes" leer "tendremos presente".
- p.177. Metodo debe ir acentuado. El título correcto del libro de Lázaro Carreter y Correa Calderón es Cómo se comenta un texto literario.
- p.184. "Hábilmente se nos proporciona" debe leerse en plural (proporcionan).
- p.192. Donde dice "montaje de imágenes" debe decir fundido de imágenes.
- p.204. La ascendencia de la madre de Ros es franco-portuguesa y no "anglo-portuguesa".
- p.206. "acerca a Balzac" debe ir "acercan a Balzac".
- p.215. El colono nació a comienzos del siglo XX. Lo que significa que en 1935 era un hombre joven y apenas avejentado cuando tiene lugar la acción del cuento. Por lo tanto admite un paralelo con Macario de Hijo de hombre y no con el Obispo. Esto cambia también la edad de su hermana (madre de Isabel). Correcciones a los datos temporales.
- p.216. En el cuarto renglón, el título del film de Welles es Citizen Kane.
- p.235. Donde dice 23 es 18 (año 1918). La expresión "por ese entonces" (en el renglón siguiente) debe sustituirse por "hacia el año 23".
- p.251. Donde aparece "vieven" es viven.
- p.260. Donde dice "guerras civiles" debe leerse revoluciones.
- p.261. "de dientes de oro" léase "con dientes de oro".
- p.275. Léase provisionalmente y no "provisoriamente".
- p.280. "a la personalidad absorbente de Elsa" reemplazar por "al encierro casi constante de Lisa".
- p.281. En vez de "dislumbrar" leer vislumbrar.
- p.285. "multirelato" léase multirrelato.
- p.288. Segundo renglón: "en acto IV" léase "en el acto IV".
- p.298. "entonce" léase "entonces". "mezclaba" léase "mezclaba".
- p.302. "recuérdese" léase "recuérdense".
- p.326. En vez de "civilización humana" leerse "civilización en sí".
- p.331. En el cuarto renglón "Chaco paraguayo (lugares..." debe leerse "Chaco paraguayo en general(...".
- p.334. casiano debe ir con mayúscula (Casiano).
- p.348. Ignorar el número (254) que se encuentra en el texto.
- p.354. Los tres primeros renglones deben leerse como sigue: "(él lo menciona en el tercer capítulo del libro) y durante el mismo es cuando el médico ruso se detendrá involuntariamente en Sapukal. Entonces (cap. II) se nos dice que había..."

- p.361. Sustituir el número (254) por un asterisco en el texto y a pie de página.
- p.365. En la segunda cita donde dice Sade debe decir Sabe...
- p.372. En la cita, donde dice "moviento" léase movimiento.
- p.380. En el primer renglón, en la cita, debe decir Sobre en vez de Dobre.
- p.384. En la cita, luego de la palabra "Continentes" debe decir "antes aún que en la inmensa patria de Washington, de Franklin,..."
- p.386. En el último renglón: cerrar paréntesis luego de Locus-Solus y sustituir extensible por extendible.
- p.397. En el segundo renglón colocar 1) delante de "el texto" y un 2) delante de "las notas..."
- p.412. Interlocución en vez de "interlución".
- p.417. "su canto ciego se suindá" léase "su canto ciego de suindá".
- p.419. "de que este modo" léase "ya que este modo".
- p.432. Poner el número (273) arriba en el texto. En la p.440 léase "cultura misma" y
- p.449. Donde dice "Pta. Guaraní" debe leerse "Pto. Guaraní". /no "cultura humana".
- p.458. El libro de Saussure es Curso de lingüística general.
- p.463. Léase Wilensky y no Wilenski.
- p.464. Los exiliados de Casaccia: debe ir sin subrayar de Casaccia.
- p.469. El número 15 de esta página debe tener la paginación siguiente: pp.4-8.
- p.476. Cahiers du Monde... debe ir subrayado (número 70).

Luis María FERRER AGÜERO

EL UNIVERSO NARRATIVO DE AUGUSTO ROA SASTOS

Director de la tesis doctoral:

Don Francisco SANCHEZ CASTAÑER Y RENA
Catedrático de Historia de la Literatura
Hispanoamericana.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGIA
SECCION DE FILOLOGIA HISPANICA
SUBSECCION DE LITERATURA HISPANICA
1980



Augusto Rosa Pereira p.d.a. *[Signature]*

INDICE

TOMO 1

<u>El universo narrativo de Augusto Roa Bastos</u>	I
Retrato (grabado) de A.R.B. por Olga Blinder	II
Indice	III
Dedicatoria	IV
Reconocimiento	V
Epígrafe	XI
<u>Introducción</u>	1
<u>I Parte: Roa Bastos y la herencia cultural</u>	4
I.A. <u>Contexto nacional</u>	4
1) <u>Cultura paraguaya</u>	4
2) <u>Literatura paraguaya</u>	20
A) De la colonia al siglo XX	23
B) Literatura paraguaya en el presente siglo	30
C) Géneros literarios	59
a) La narrativa	59
b) El ensayo	68
c) El teatro	69
d) La poesía	71
D) Ciclos literarios particulares:	81
a) La literatura de la Guerra del Chaco	81
b) La literatura paraguaya del exilio	85
E) Características de la literatura paraguaya	91
a) El bilingüismo	91
b) Otras características de la literatura paraguaya	103
F) Generaciones literarias en la literatura paraguaya	104
3) <u>Augusto Roa Bastos en el panorama de las letras paraguayas</u>	105
I.B. <u>Contexto continental</u>	108
1) <u>Literatura Hispanoamericana (Narrativa)</u>	108
A) El cuento	115
a) El cuento como género literario	115
b) El cuento en Hispanoamérica	117
B) La novela	118
a) La novela y el novelista	118
b) La novela en Hispanoamérica	120

2) <u>Características de esta literatura y corrientes en la misma</u>	125
A) Características.....	125
B) Algunas corrientes	132
3) <u>Generaciones literarias</u>	140
Organigrama. La novela hispanoamericana en el siglo XX. Clasificación por etapas y por autores.....	144
Nota aclaratoria	145
Fechas claves de la novela hispanoamericana.....	146
4) <u>El intelectual (escritor) iberoamericano</u>	148
I.C. <u>Augusto Roa Bastos</u>	156
1) <u>Vida y obra</u>	156
2) <u>Roa Bastos y sus colegas hispanoamericanos</u>	162
3) <u>El compromiso en el proceso de la creación literaria</u>	164
 <u>II Parte: Análisis-Síntesis de la obra narrativa de Augusto Roa Bastos</u>	
(Textos)	176
II.A. <u>Método</u>	176
II.B. <u>Cuentística (Análisis)</u>	179
1) <u>El trueno entre las hojas (1953)</u>	179
"Carpincheros"	179
"El viejo señor Obispo"	184
"El ojo de la muerte"	187
"Nano Cruel"	191
"Audiencia Privada"	194
"La excavación"	198
"Cigarrillos Mauser"	202
"Regreso"	205
"Galopa en dos tiempos"	207
"El karugú"	211
"Piruli"	217
"Esos rostros oscuros"	219
"La rogativa"	220
"La gran solución"	223
"El prisionero"	226
"La tumba viva"	228
"El trueno entre las hojas"	232
Interrelación temática entre algunos cuentos	239
Conclusiones	240

2) <u>El baldío</u> (1966)	242
"El baldío"	242
"Contar un cuento"	244
"Encuentro con el traidor"	254
"La rebelión"	262
"El aserradero"	267
"Borrador de un informe"	274
"La tijera"	278
"Hermanos"	280
"La flecha y la manzana"	282
"El y el otro"	284
"El pájaro mosca"	286
<u>TOMO 2</u>	
3) <u>Los pies sobre el agua</u> (1967).....	290
"Ajuste de cuentas".....	290
4) <u>Madera quemada</u> (1967).....	293
"Kurupí".....	293
"Niño-Azoté".....	294
5) <u>Moriencia</u> (1969).....	296
"Moriencia".....	296
"Nonato".....	302
"Bajo el puente".....	303
"Ración del León".....	304
"Cuerpo presenta".....	305
"Juegos nocturnos".....	308
6) <u>Cuerpo presente</u> (1972).....	310
"Cuando un pájaro entierra sus plumas".....	310
7) <u>El pollito de fuego</u> (1974).....	311
8) "CERRO CORA (1870)".....	314
"Cerro Corá (1870) I.....	315
"Cerro Corá (1870) II El resplendor".....	318
"Cerro Corá (1870) III El final".....	319

9) <u>Lucha hasta el alba</u> (1979).....	321
10) "EL OPIO DE LOS PUEBLOS" (1979).....	323
Conclusiones generales.....	326
II.C. <u>Novelística</u> (Análisis).....	327
1) <u>Hijo de hombre</u> (1960).....	327
Argumento.....	327
"Hijo de hombre".....	327
"Madura y carne".....	328
"Estaciones".....	328
"Exodo".....	329
"Hogar".....	330
"Fiesta".....	330
"Destinados".....	330
"Misión".....	331
"Ex combatientes".....	331
Trama.....	332
Estructura.....	335
Simbología religiosa, título y epígrafe.....	344
El sustrato mitológico.....	346
Personajes.....	350
Temas.....	359
Recursos técnicos y estilísticos.....	362
Algunas opiniones sobre <u>Hijo de hombre</u>	365
2) <u>Yo el Supremo</u> (1974).....	368
A) Aproximación a la obra.....	368
Argumento.....	368
El tiempo.....	376
El espacio.....	377
El punto de vista.....	378
El fluir psíquico.....	378
El desdoblamiento interior y el título.....	383
Los temas.....	384
Intervención del autor.....	393
El lenguaje.....	394
El mito.....	396

Estructura de la obra.....	397
B) El tema de la identidad y la autocrítica de Roa Bastos sobre su novela.....	399
La identidad y el sistema de dobles en <u>Yo el Supremo</u>	405
La relación autor-personaje.....	407
La influencia del <u>Ulysses</u>	408
C) <u>Yo el Supremo</u> ante los ojos de la crítica.....	409
Estructura-diseño de <u>Yo el Supremo</u>	413
D) Intento de definición.....	414
II.D. <u>Aproximación global a la obra de Roa Bastos (Síntesis)</u>	415
1) <u>El sustrato guaraní en la obra de Roa Bastos</u>	415
A) El guaraní en la prosa de ficción de Roa Bastos.....	416
<u>El trueno entre las hojas</u>	416
<u>Madera quemada</u>	423
<u>Moriencia</u>	425
<u>Hijo de hombre</u>	427
<u>Yo el Supremo</u>	429
Conclusiones.....	430
B) La mitología guaraní en la ficción de Roa Bastos.....	430
<u>Moriencia</u>	431
<u>Madera quemada</u>	434
<u>El pollito de fuego</u>	435
<u>Hijo de hombre</u>	436
<u>Yo el Supremo</u>	436
Conclusiones.....	438
Conclusiones generales.....	438
2) <u>Enfoque diacrónico</u>	439
3) <u>Enfoque sincrónico</u>	442
Roa 1 como eje vertebral de la ficción roaiana.....	443
III Parte: Texto - Contexto	445
Mapa del Paraguay 1 (1920).....	448
Mapa del Paraguay 2.....	449

IV Parte: El universo narrativo de Augusto Roa Bastos (Conclusiones).. 450

<u>Apéndice</u>	451
1)Cronología de la narrativa paraguaya en el presente siglo.....	451
2)El posible"grupo del 70" del Paraguay	454
3)Material en elaboración de Augusto Roa Bastos en la actualidad..	455
4)Obra poética de Roa Bastos	455
5)Teatrografía de Roa Bastos	455
6)Filmografía de Roa Bastos	456

Roa Bastos y su época. Cronología de algunos hechos importantes... 458

Bibliografías consultadas

1) <u>Bibliografía temática</u> (Bibliografía crítica).....	466
2) <u>Bibliografía del autor</u> (Cuentos y novelas)Per orden cronológico.	469
3) <u>Bibliografía directa</u> (sobre el autor y su obra).Reunida en colaboración con Beverly Rising Cletzer	470
4) <u>Bibliografía indirecta</u>	478
A) <u>Sobre Paraguay</u> (El apartado bibliográfico A de esta sección fue preparado en colaboración con Beverly Rising Cletzer).....	478
B) <u>Sobre bilingüismo hispano-guaraní y mitos</u>	482
C) <u>Sobre literatura Hispanoamericana y Universal</u>	485
D) <u>Sobre cine argentino</u> (Roa Bastos como guionista de cine).....	489

Telefilmografía consultada

1) <u>Directa sobre Augusto Roa Bastos</u>	490
2) <u>Indirecta. Sobre Rubén Bareiro Saquier y aspectos de la cultura paraguaya</u>	490

Grabación

Addenda

Dedicado a mis padres y
hermano.

RECONOCIMIENTO

Deseo expresar mi agradecimiento a varias personas e instituciones que me prestaron su colaboración para la realización de este trabajo iniciado en 1974.

Don Francisco Sánchez-Castañer, Catedrático de Historia de la Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense, que ha tenido la generosidad y amplitud intelectual de aceptar la dirección de esta tesis doctoral. El Doctor Luis Sáinz de Medrano Arce, actual titular de la Cátedra, me ha asesorado gentilmente durante una etapa de mis investigaciones.

He recibido ayuda económica del Patronato Rector del Colegio Mayor Guadalupe, del Instituto de Cultura Hispánica, del Instituto Español de Migración y del Servicio de Cooperación Internacional del Ministerio de Educación y Ciencia de España. Gracias al Servicio de Cooperación e Intercambio de los Ministerios de Educación de España y Francia pude trabajar como docente un año en París realizando paralelamente investigaciones vinculadas a esta tesis.

Las Cátedras de Lingüística General de la Universidad de París - Sorbona y de Guaraní de la Universidad de Vincennes, a través de sus titulares respectivos Bernard Pottier y Rubén Barreiro Seguíer, me permitieron ampliar mis investigaciones en el campo del bilingüismo hispano-guaraní en la presa de Roa, en Francia, durante el curso 1978-79.

El Dr. Thomas Case, encargado de la bibliografía paraguaya de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, me asesoró sobre las bibliografías existentes acerca de Roa Bastos y de la específica del Paraguay. Doña María de los Angeles Primo Medina, Subdirectora de la Biblioteca Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid, me facilitó las consultas en el fondo paraguayo de la misma durante estos años.

La Sra. Beverly Rising Cletzer colaboró conmigo intercambiando parte de la investigación bibliográfica y la profesora Beatriz Saguier Negrete - en una tarea igualmente de intercambio de materiales sobre Roa Bastos - me proporcionó algunos ejemplos de bilingüismo hispano-guaraní.

Quiero manifestar mi especial gratitud a Doña Josefina Plá, al profesor Martín Lienhard de la Universidad de Ginebra y a mi amigo el Dr. Juan M. Marcos quienes me alcanzaron materiales inéditos de su propiedad y sus impresiones personales sobre temas pertinentes a este trabajo. Quiero destacar que la Sra. Plá, pese a su delicado estado de salud, respondió a numerosos cuestionarios que constituyen fuentes directas por ser ella un valioso testigo y representante del "grupo del 40", de la vanguardia literaria paraguaya.

Doña Olga Blinder me autorizó incluir en este volumen un grabado de su autoría, que consiste en un retrato de Roa Bastos.

XA

Los profesores Benito Varela Jácome de la Universidad de Santiago de Compostela, Juan Collantes de Terán de la Universidad de Sevilla, Giuseppe Belli ni de la Universidad de Venecia, Pietro Ferrua del Clark College de Oregón , EE.UU., el Dr. Domingo Miliani del Instituto Rómulo Gallegos de Caracas, el profesor Roberto Fernández Retamar de la revista Casa de las Américas, mis amigos Luis Eduardo Luna de la Universidad de Oslo y Martín Jamieson Villiers de la Universidad de Orán, miembros de la Cátedra de Historia de la Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Madrid y el profesor Oscar Tacca, con quien me inicié en los estudios de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste (Argentina) en 1967, quienes me facilitaron material crítico.

Los escritores paraguayos Carlos Villagra Marsal, Emilio Pérez Chaves , Ana Iris Chaves, quienes me facilitaron información y pusieron a mi disposición sus libros. Josefina Plá, Carlos Villagra Marsal, Miguel Angel Fernández, Rubén Bareiro Saguier y Juan Manuel Marcos fueron consultados además sobre aspectos relativos a las últimas camadas literarias paraguayas.

El escritor argentino Daniel Moyano y la Sra. Rosa Victoria Roa Bastos de Escalada, hermana del autor, tuvieron la gentileza de proporcionarme datos sobre la vida de Augusto Roa Bastos.

El actor y director cinematográfico y teatral Lautaro Murúa, el cineasta Rodolfo Kuhn, el historiador de cine argentino Agustín Mahiau, el crítico Carlos Hugo Azterain, quienes me proporcionaron testimonios directos sobre el que hacer cinematográfico del escritor paraguayo.

Finalmente, Mercedes Pérez Martín, Carmen Viver y Rosa María Llorens quienes realizaron una paciente y encomiable labor mecanográfica y el apoyo generoso de Don Emiliano Moreno Franco y de mis amigos Alejandro Lozano y David Vence, miembros de dirección del Colegio Mayor Hispanoamericano "Nuestra Señora de Guadalupe".

A todos ellos, muchísimas gracias.

LUIS MARIA FERRER AGÜERO

Madrid, 1980.

• EPIGRAFE

"...toda investigación positiva en ciencias humanas debe necesariamente situarse en dos niveles diferentes: el del objeto estudiado y el de la estructura inmediatamente en globante..."

Lucien Goldmann. Sociología de la creación literaria, p. 21.

INTRODUCCION

"El tema de la exposición de esta noche es: Roa Bastos y la nueva narrativa paraguaya. Pero para comprender al introductor central (Roa Bastos), es necesario ubicarlo dentro de una problemática. Se va a apelar a ciertos lazos aún históricos para dar una idea de la literatura en el Paraguay, hasta el advenimiento de Augusto Roa Bastos..."(1).

De lo antedicho por Bareiro Saguier se desprende la necesidad de remitirnos a un contexto para abordar mejor la obra del autor paraguayo.

Pretender interpretar la visión roaiana del mundo es una empresa difícil cuyo resultado es desde luego de un valor relativo por cuanto este escritor está vivo en el sentido literal y metafórico y por tanto en constante evolución. Igualmente arduo es dar un marco referencial adecuado que permita ubicar a Roa dentro de la literatura paraguaya en sus múltiples sentidos: generacional -como resultado de ciertas corrientes e influen-cias-; en relación con elementos característicos de esta literatura -bilingüismo, perspectivismo, etc.- o de esta cultura; en relación con el propio Roa como eslabón de continuidad e influencia con respecto a la literatura paraguaya anterior y posterior a él, respectivamente.

Por otra parte, Roa Bastos es un autor de proyección continental -y por tanto participa también de las características de la actual narrativa iberoamericana-; perfectamente localizable, generacionalmente, dentro de este contexto y cuya visión del mundo abarca lo regional y lo universal. Por ello, no es gratuito aproximarnos a él desde distintos ángulos o escalas (contexto nacional, continental, personal) antes de abordar su produc-ción.

En otro orden de cosas, su obra permite tantas interpretaciones, nos remite a tantas facetas de la realidad y de la ficción que es casi impres-cindible tener presente aspectos esenciales de la historia, cultura e idíosincracia paraguayas para aprehenderla. Incluso para apreciar su labor de creación como autor de ficciones en su justa medida.

(1).- Bareiro Saguier, Rubén. "Roa Bastos y la nueva narrativa paraguaya".
En: Actual narrativa latinoamericana. Conferencias y Seminarios. (Varios).
(La Habana, Casa de las Américas, 1970), p.73.

Hechas estas consideraciones y teniendo presente nuestras limitaciones personales y los riesgos que entraña el intento pasamos a exponer el plan de trabajo a realizarse:

En la primera parte nos ocuparemos de la cultura paraguaya, de su literatura y características, de las corrientes y géneros literarios de la misma, de sus ciclos literarios, del tema de las generaciones; trasladaremos a Roa al plano continental (intentando dar un marco de referencia análogo para apreciar sus aportes e inserción dentro de esta narrativa); nos ocuparemos de él como individuo en tanto su existencia nos sirva como instrumento para interpretar su obra de un modo más cabal.*

En un segundo momento de este trabajo analizaremos su obra propiamente dicha (libro por libro) y la sintetizaremos (aquí se tratarán los temas, personajes, elementos estilísticos, el lenguaje, las personas de la narración, etc., que nos permitirán integrar esta cosmovisión de un modo coherente, viendo las interrelaciones posibles entre las obras que comprenden su narrativa).

En la tercera parte vendrá la integración del texto y el contexto global.

En la última parte, se expondrá la teoría o idea resultante de esta investigación sobre la narrativa de Roa.

Es necesario delimitar el campo de acción. Sólo nos ocuparemos de su obra narrativa editada (cuentos y novelas). Se excluyen sus guiones cinematográficos, sus poemas, sus piezas teatrales, su labor de ensayista (aunque éste también es una forma de creación y de hecho recurriremos a ella como material de consulta) y sus obras inéditas y/o inconclusas (casos de las novelas Fulgencio Miranda y Contravida, por ejemplo). Sólo nos referiremos a estos aspectos de su producción de un modo indirecto, accidental.

Queda por puntualizar una cosa: nos resulta imposible seguir las reglas de ortografía del guaraní puesto que hasta hace relativamente poco tiempo no se había logrado un criterio uniforme con respecto a ello -debido a que se trata de una lengua de tradición oral de origen precolombino- y este inconveniente se trasunta en el tratamiento que le da Roa a las palabras guaraníes en su obra. El autor adopta las reglas gramaticales del español y las aplica a la lengua india. De este modo ofrece al lector hispano parlante la posibilidad de acercarse al guaraní con más facilidad.

*Esto nos obliga a recurrir a ciertos textos con cierta frecuencia (de J. Pié, Rodríguez Alcalá, Barairo, etc.) pues son las fuentes necesarias para acercarnos osadamente a la literatura y cultura paraguayas. Nos excusamos igualmente de la extensión de ciertas citas pero el contenido de las mismas es fundamental y su inclusión necesaria para hacer el desglose correspondiente.

En otro orden de cosas se pide disculpas por ciertas dificultades técnicas (de carácter tipográfico) que hemos tenido a lo largo de este trabajo.

Nosotros que analizaremos su obra no podemos seguir -como querríamos- las reglas vigentes que recoge el padre Guasch en su Gramática. De hacerlo, si transcribimos en las citas textuales el guaraní con grafía española que utiliza Roa Bastos y luego escribimos palabras guaraníes con signos y acentuación según el código internacional (el de Guasch) caeríamos en un caos lingüístico o por lo menos causaríamos una confusión al lector.

Por este motivo de orden práctico seguiremos adoptando la grafía española del guaraní que utiliza el escritor (quien por otra parte optó por la única solución viable en ese momento) aunque dejamos constancia de nuestro respeto por las normas vigentes actuales que rigen para el idioma guaraní.

I PARTE: RUA BASTOS Y LA HERENCIA CULTURAL

I.A: CONTEXTO NACIONAL

1) CULTURA PARAGUAYA

No encontramos ocioso empezar hablando de la cultura como paso previo para ocuparnos de la literatura, en cuanto que para que haya una literatura es necesario que exista una tradición, un todo orgánico y cultural. Existen muchas definiciones de cultura, muchas acepciones. Un primer intento de definición nos llevaría a decir que "la cultura es el grado de conocimientos adquiridos por el hombre" (buenas maneras, buenos modos, son grados determinantes de refinamiento). También podría decirse que "la cultura es el conjunto de medios fabricados por los hombres para transformar la naturaleza". Progresivamente se dirá que "la cultura es el sistema de ideas que una sociedad tiene para vivir". Por último "la cultura es definida como un sistema de comunicaciones" e incluso como un "sistema de sistemas de comunicaciones posibles"(2).

Conviene recordar otro axioma cultural: un elemento de una cultura determinada, trasladado a otra cultura, tiende a reconstruir los elementos, la estructura de la cultura madre. El ejemplo clásico es el de la introducción de las máquinas de hilandería inglesa en la India. Esto conllevó la introducción de "el sistema de vida occidental" en el ritmo de vida hindú: ocho horas de trabajo, ocho horas de descanso, y ocho horas de esparcimiento; alteración que llevó a Gandhi a proponer la vuelta al trabajo manual como mecanismo de defensa cultural.

Hasta aquí hemos hablado de conceptos extraños a la literatura, al tema específico de nuestra tarea. Sin embargo, hemos tocado dos puntos esenciales de la cultura paraguaya: su aislamiento y su condición de cultura mestiza ("sistema de comunicaciones" y aculturación -que se dará en el idioma en especial-, respectivamente). Sigamos con Bareiro Saguier: "La literatura paraguaya está marcada por un conjunto de problemas capitales y complejos. Problemas que explican, en cierta medida, su desconocimiento

(2).- Definiciones de "Cultura", tomadas de apuntes de clase de la Cátedra "Historia de la Cultura", dictada por el prof. Oscar Maisonnave, en la Universidad Nacional del Nordeste (Argentina), 1971.

por parte de tratadistas y antólogos, quienes sin atreverse a incursionar, se limitan a colocar el rótulo de "tierra incógnita" cuando llega el momento de hablar de ello.

Para comprender este problema es necesario remontar el río de su historia y ubicar su escondida presencia americana. Zona mediterránea reducida de provincia gigante de las Indias, a la pequeña isla rodeada de tierra, como la llama Roa Bastos. País mediterráneo en el que por una extensión de 400.000 (y un poco más) Kms. cuadrados, la población no alcanza a los dos millones o apenas si llega. Estos hechos tienen gran importancia, pues han creado un espíritu de frustración, de enterramiento; además la escasa densidad demográfica influye en la cultura desde puntos diversos, uno de los cuales es la escasa difusión que puede tener un libro en un mercado tan reducido"(3).

Varios autores se han ocupado de la mediterraneidad paraguaya. Incluso este factor y el fenómeno lingüístico han dado lugar a numerosas posturas e interpretaciones sobre la cultura y la literatura del país. Roque Vallejos cita a Josefina Plá: "Josefina Plá plantea el hecho económico de una precaria infraestructura colonial, como factor determinante. La conquista del Paraguay, la fundación de Asunción, no significaron otra cosa que la instalación de un puente o granero en el itinerario hacia el Alto Perú... La mediterraneidad, según esta escritora, es un factor colateral de segunda importancia"(4). Roa Bastos apunta por su parte: "El desmembramiento de la Provincia Gigante de las Indias, en el siglo XVII, de la que el Paraguay había sido el núcleo fundador, privó a éste de su salida al mar, y por tanto de acceso a los mercados exteriores, iniciando el acorralamiento de esta provincia pobre y revoltosa". Roa dice luego: "Distintas medidas extorsivas y punitivas en el orden económico y administrativo -como las que el poder real le infligió después del aplastamiento de la Revolución Comunera, en la primera mitad del siglo XVIII, uno de los acontecimientos precursores de la independencia hispanoamericana- fueron estre-

(3).- Bareiro Saguier, R., op.cit., p.73.

(4).- Vallejos, Roque. La literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional. (Asunción, Ed. Don Bosco, año?), p.20.

chando este aislamiento dentro de la triple muralla geográfica, política y económica" (5). Para nuestro autor la dictadura de Rodríguez de Francia completó el aislamiento del país. Merece destacarse que el aislamiento fue en gran parte obra de los países vecinos. En rigor, el aislamiento no fue privativo del Paraguay. Si nos atenemos a Adolfo L. Aldana, éste acota: "Los argumentos que se han formulado para explicar la ausencia de obras de ficción durante la Colonia en Hispanoamérica incluyen el aislamiento del continente por las condiciones geográficas, los motivos políticos, y la prohibición, debido principalmente a razones de origen religioso, de la importación de obras de ficción" (6).

Respecto al problema lingüístico, Bertil Malmberg señala un hecho sumamente significativo: "El Paraguay fue colonizado pronto, y estuvo" -fue- "durante los primeros años de la conquista la región dominante entre los países del Plata. Desde su liberación de España en 1811, el país estuvo largo tiempo -durante la dictadura de Francia y de los López- aislado del resto del mundo, y no recibió inmigración alguna. Los paraguayos de hoy son una población mestiza bastante homogénea de raza y de tipo. Y esta población, casi independientemente de su situación social y cultural, tiene como lengua materna el guaraní" (7). El gobernador del Paraguay, Lázaro de Ribera, decía: "...hemos llegado al extremo de que la lengua del pueblo dominado, sea la que domine...". Esto da la pauta de la importancia que tuvieron -y que tienen- la mediterraneidad y la coexistencia lingüística en la vida cultural del país. Incluso constataremos las imbricaciones que tienen estos elementos con la historia y la geografía del Paraguay; cómo se reflejan, se trasuntan en su literatura de ficción. Para muchos tratadistas y críticos literarios de reconocido prestigio -Torres Riosco, Anderson Imbert- los problemas del bilingüismo y de la mediterranea

(5).- Andreu, Jean Luc. "Entretiens: Augusto Roa Bastos". En: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brazilien, Université de Toulouse - La Mirail, Ceravelle 17, 1971, p.209.

(6).- Aldana, Adolfo L. La cuentística de Augusto Roa Bastos (Montevideo, Ed. Géminis, 1975), p.14-15. El subravedo es nuestro. Por otra parte la prohibición de importación de obras de ficción está hoy descartado como motivo para explicar la ausencia de obras de ficción en ese período.

(7).- Malmberg, Bertil: Notas sobre la fonética del Español en el Paraguay. (Lund, CWK Gleerup, 1974).

neidad han sido los causantes del retraso de la cultura paraguaya. También a escalanacional se aprecia este enfoque entre otros.

Respecto a la mediterraneidad, hemos visto que para Roa existe un triple aislamiento (geográfico-político-económico), es decir, no se trata de un aislamiento elemental, simplista. Para Josefina Plá cuenta el problema económico. En lo tocante al bilingüismo, ha tenido lugar una constructiva polémica entre especialistas de renombre internacional sobre la que volveremos luego. En suma: ambos factores no son los únicos que han plasmado la cultura nacional y cada uno de ellos encierra más de un matiz.

Otro elemento que menciona Roque Vallejos es el tema de la libertad de expresión: "Se ha tratado de hacer del bilingüismo un planteamiento in soluble para escudar la impotencia o esterilidad literaria, que se deben buscar en otros factores de mayor vigencia real. Así por ejemplo, casi ningún escritor se ha decidido a señalar con el debido énfasis el problema político de la falta de libertad de expresión... el clima de incertidumbre, de inseguridad personal que asedia al escritor, es una mordaza in visible pero coercitiva de la auténtica expresión de los sentimientos del hombre paraguayo"(8).

El argumento de Vallejos es de primer orden. Sin embargo, sin ignorarlo, hay que decir que el problema político de la libertad de expresión es algo que también ha estado presente en otras épocas y literaturas (y lo sigue estando) y pese a ello, la fecundidad literaria se hizo patente. Piénsese en Tolstoi y Dostoievsky en la época de la Rusia zarista o el caso de la actual literatura disidente soviética, por ejemplo. Por ello quí zá el origen de la esterilidad literaria paraguaya haya que buscarlo en la falta de tradición literaria existente en el país como veremos más adelante.

De cualquier modo, esta afirmación de Vallejos, y las emitidas por

(8).- Vallejos, R., op.cit., pp.21-22.

otros críticos referentes a temas aledaños - "...es de los pocos pueblos nuestros que ha nacido y vivido en el aislamiento del terror" según Iverna Codina (9), y "...el Paraguay se caracteriza por ser un pueblo familiarizado no sólo con la disciplina militar sino también con el férreo sometimiento a la dictadura", según R.U. Pelfez, citado por Siles Salinas (10) - nos obliga a bucear en su historia, en la historia de su educación y de su pensamiento, a buscar en definitiva su esencia.

El Paraguay fue colonizado desde el sur, partiendo desde el Río de la Plata. El 15 de agosto de 1537 se funda Asunción. De esta ciudad saldrían expediciones a fundar otras (la segunda Buenos Aires entre ellas). En 1544 ya tenemos levantamiento comunero contra Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Entre 1717 y 1735 tuvo lugar la famosa Revolución Comunera del Paraguay, en la que hay que buscar una doble raíz: ideológica y económica.

Roa Bastos nos dice en otro de sus ensayos: "La Revolución de Mayo en el Paraguay, al igual que los demás movimientos emancipadores en nuestra América Latina, es un proceso de larga y penosa gestación. Los quince minutos de plazo que el 14 de mayo conceden al último gobernador español para entregar el poder, habían comenzado en realidad casi un siglo antes en el reloj de la historia, cuando los comuneros paraguayos proclamaron por boca de Antequera el lema de que "la autoridad del pueblo es superior a la del rey". Tal es el pronunciamiento precursor de toda la emancipación americana.

La proclama de los comuneros se adelanta a la Declaración de los Derechos del Hombre. Es la que continuará agitando Fernando de Mompox en el ámbito caldeado de Asunción, cuando ya José de Antequera y su compañero de lucha Juan de Mena esperan el cadalso en las mazmorras de Lima.

(9).- Codina, Iverna. América en la novela (Bs. As., Cruz del Sur, 1964), p.17.

(10).- Siles Salinas, Jorge. La literatura boliviana de la Guerra del Chaco, (La Paz, Ed. de la Universidad Católica Boliviana, 1969), p.71.

Por su sentido, aunque no por los resultados inmediatos, la Revolución Comunera se adelanta a la independencia de las colonias norteamericanas. Se adelanta a la toma de la Bastilla. Los sacudimientos del Común preceden a los desastrosos en Venezuela por Miranda, veterano de las luchas por la libertad en los Estados Unidos y Francia. Prefiguran los levantamientos criollos en Chuquisaca, La Paz y Quito y se anticipa a las revoluciones que iban a declararse en el Nuevo Mundo..."(11). Esta cita un tanto extensa -más el levantamiento de 1544- sintetiza varias cosas: la existencia de élites poco convencionales en varios momentos, un pensamiento de avanzada y un deseo de libertad constante.

Incluso merece decirse que más adelante (en la era independiente) el doctor Francia hizo posible la experiencia paradójica de un país libre -política y económicamente- en el contexto internacional aunque su régimen interno tuviese las características de una dictadura y fuese culturalmente negativo. En nuestro siglo, en el año 1936, el Paraguay de la inmediata posguerra del Chaco conoció una revolución de tipo socialista que no consiguió sus fines pero que ha marcado un hito: la Revolución febrilista. Todo lo cual en alguna medida borra las afirmaciones anteriores. Quizá sea más adecuado decir que la historia del Paraguay -y de su pensamiento- es la historia de una larga pugna entre sentimientos y momentos de libertad por un lado y períodos de censura y opresión por el otro.

A propósito de Roa Bastos, éste, precisamente en Yo el Supremo hará decir al doctor Francia cosas que desmienten la "leyenda negra" del Paraguay como "reino de terror". Volveremos sobre ello cuando analicemos esta novela de Roa. Pero regresemos a los comuneros.

Este grupo de comuneros capitaneados por el panameño José de Antequera había derrotado a Buenos Aires y había logrado poner en aprietos a Lima. Años después -eliminada la élite- las represalias se hicieron sentir en el orden cultural: el Cabildo de Asunción pretendió fundar una Universi

(11).- Roa Bastos, Augusto. "Paraguay ante la necesidad de su segunda independencia". En: Casa de las Américas, La Habana, n°32, sep-oct, 1965, pp. 13-14.

dad en 1780 (a menos de 50 años de la derrota comunera), pero tres años antes la cabeza del Virreinato se había trasladado a Buenos Aires. Esta denegó la solicitud asuncena pues, como precisa Rodríguez Alcalá, ello habría significado adelantarse a la propia Buenos Aires. Asunción recién contó con una Universidad en 1869.

Para William H. Roberts, la razón económica de la Revolución Comuna ra hay que buscarla en la pugna entre la Colonia y las Reducciones Jesuíticas: "Los motivos económicos de fondo del movimiento pueden ser vistos como un deseo de quebrar el monopolio ejercido por los Jesuitas sobre las fuentes básicas de riqueza del país..."(12). Esto nos remite al sistema educativo de la Compañía de Jesús, al experimento socio-político que lleva ron a cabo en las Reducciones, al origen de las mismas. Indirectamente nos arrojará alguna luz sobre sus efectos en el campo de la lengua, las manifestaciones artísticas (el barroco hispano-guaraní en la plástica) y la religión.

Dice Josefina Plá: "Los primeros jesuitas llegan al Paraguay en 1595. Pero su actuación como brazo reductor y de conquista espiritual no se inicia enseguida... hasta que en 1609 se funda la Misión de San Ignacio Guazú, a la orilla derecha del Paraná funden, entre el Paraná al nortey el Iguazú al sur, y entre los años 1610 y 1630, trece misiones: Loreto, San José, San Miguel, San Ignacio, San Javier, San Pablo, Encarnación, San Pedro, Concepción, Santo Tomás, San Antonio, Los Siete Arcángeles, Jesús María..." Más adelante puntualiza: "Estas trece reducciones, con sus 30.000 almas cristianizadas... representan un núcleo creciente y vital de población y un enclave firme de los derechos españoles en la zona."

La intención de los jesuitas aparece clara: sobre el mapa, la serie de fundaciones apunta al Atlántico..." La señora Plá permite esclarecer algo fundamental para entender el porqué de las Reducciones: "de haber permanecido estos pueblos, España habría asegurado esta provincia y la historia de la región se habría escrito de distinta manera. Pero ello no convenía a los intereses de Portugal".

(12).- Roberts, William H. "Poesía paraguaya de protesta social" En: Al-
cor, Asunción, n° 30, may-jun, 1964, p.1.

Portugal, a través de los bandeirantes, logró desalojar a estas misiones, pero esto sirvió para que en lo sucesivo los indios fueran "declarados quarnición de frontera", y como tales se les autorizó a usar armas dando así a la vez, y aunque un poco tarde, a estos enclaves reduccionales el sentido y valor estratégicos que tuvieron y que no había sido quizá suficientemente comprendido hasta entonces"(13).

Este concepto coincide con el de Julio César Chaves, para quien el Paraguay nace como "muro de contención" contra el avance portugués.

Los jesuitas introdujeron los citros, la madera, la yerba mate - principal artículo de exportación-, etc. La explotación de este producto fue una de las causas de fricción hispano-indígena.

"El aliciente principal ofrecido al indígena para su reducción era la defensa contra el abuso de la encomienda: ya que todo indio reducido dejaba de prestar servicio en aquélla aunque por otra parte seguía rindiendo tributo a la Corona, con lo cual ésta no perdía nada, aunque sí el encomendero. Este fue uno de los motivos poderosos e iniciales de antagonismo entre Colonia y Misiones"(14).

Esta autonomía de las Reducciones llevaría con el tiempo a un choque entre éstas y la propia Corona ya que esta situación no calzaba con el proceso colonizador. Lo que es patente es el conflicto de intereses entre la Colonia y las Misiones que llegaría a su punto álgido durante la Revolución Comunera: "Este conflicto puso en evidencia flagrante la tensión ya antigua existente entre la Colonia y las Misiones; tensión originada en la presión que desde muy temprano ejercieron éstas sobre las aspiraciones económicas de los colonos"(15).

Bareiro Sagüier y Hélène Clêstres confirman en un trabajo de naturaleza distinta lo señalado por Josefina Plá (la condición de fortines de las Reducciones para asegurar los límites del Imperio, la actitud de los encomenderos con respecto a los indios, etc.). Sobre el aislamiento de las Misiones refieren: "...se hicieron cada día más independientes de Asunción, sustrayéndose a sus leyes y trazaron, poco a poco, su propia demarcación geográfica. La autoridad del Obispo fue también desgastándose hasta

(13).- Plá, Josefina. Material inédito sobre las misiones jesuíticas (cap. IV, p.13). Cedido gentilmente por la autora.

(14).- ibid., p.15.

(15).- ibid., p.15.

desaparecer de hecho. Todo lazo de obediencia religiosa, que no fuera a los superiores y a través de ellos al Papa, se cortó cuando los jesuitas del Paraguay quedaron eximidos de la jurisdicción del Santo Oficio de la Inquisición (...). Finalmente, el derecho de visita quedó restringido y prácticamente anulado, al obtener los jesuitas un rescripto prohibiendo a las personas extrañas seculares de cualquier estado o condición que sean... el acceso a las Misiones sin licencia del Provincial. Gobernadores y Obispos del Paraguay espaciaron cada vez más sus visitas hasta cesarlas por completo..."(16).

Se llegó al extremo de prohibir la salida de las Misiones a los indígenas reducidos y el contraer matrimonio fuera del pueblo. Esto explica la falta de mestizaje en las Reducciones y la constitución de un sistema comunitario (con más de 200.000 indios), una verdadera potencia económica, política y militar, que durante más de 150 años de vida hicieron posible "el reino de Dios en la tierra", "la república comunista católica", etc., como la han llamado.

Los jesuitas comprendieron la importancia del idioma guaraní y lo aprendieron en poco tiempo (once años después de establecidas las Misiones, todos los padres hablaban el guaraní), incluso tradujeron los discursos y oraciones al guaraní. Bareiro y Clastres afirman que "...el mantenimiento del guaraní como único vehículo de comunicación en las Misiones, tenía objetivos políticos y propósitos económicos que esencialmente son los mismos ya apuntados al hablar de aislamiento geográfico"(17). En 1767 se invierte la situación. Luego de la expulsión de la Compañía, la Administración encara la enseñanza del español. Entonces tiene lugar un fenómeno curioso: la desconfianza y descontrol social, al no saber el idioma ni cómo reaccionaban los indígenas. Bratislava Sušnik dice (citada por Bareiro y Clastres): "Los indios temían que la presión de las faenas comunes aumentasen; rechazaban los "gritos" pues aún bajo los jesuitas, los guaraníes preferían los castigos corporales a la humillación con "palabras fuertes", que constituían la peor ofensa"(18). Estamos aquí ante un

(16).- Bareiro Saquier, R. - Clastres, Hélène. "Aculturación y mestizaje en las misiones jesuíticas del Paraguay". En: Aportes, París, n°14, oct, 1969, p.11.

(17).- ibid., p.13.

(18).- ibid., p.15.

caso más que atendible de la importancia de la palabra. Para los indios la palabra tenía una importancia religiosa y política. La oratoria era fundamental para decidir el liderazgo.

La poesía "no entró en contacto con los conquistadores" debido a que "se trataba de una poesía religiosa, ritual o mágica". De todos modos "... los grandes poemas cosmogónicos, las oraciones e invocaciones a los dioses -que al mismo tiempo son normas de comportamiento-, conservados en la tradición oral, no han comenzado a ser conocidos y estudiados recientemente". En nuestro siglo la tarea de rescate cultural cobró auge primero con León Cadogan y con otros investigadores más tarde.

Más adelante, Bareiro y Clastres hablan de un posible proceso de sincretismo, de un pluralismo cultural inconcluso. "...¿en qué términos se plantea el problema del impacto del cristianismo en la religión guaraní?"(19). Parecería que el cristianismo llegó en un momento adecuado para hacer evolucionar la religiosidad indígena apartándola del paganismo (ídolos, lugares de culto, etc.), la palabra es pues el "punto fuerte" de la creación de los guaraníes (el otro sería el barroco hispano-guaraní) y la transportaban consigo en sus migraciones. "Al conservar la lengua aborigen como instrumento expresivo, los jesuitas ayudaron a los guaraníes a conservar uno de los fundamentos de su cultura; al mismo tiempo, y contradictoriamente, ése fue un camino para conseguir la integración del indígena al régimen de las reducciones. Tiene, pues, la lengua nativa un doble significado: instrumento de sujeción al mismo tiempo que afirmación cultural"(20).

En las provincias mestizas la madre india ayudó a conservar el guaraní, pero parece innegable que luego de la expulsión de los jesuitas los indios de las reducciones "difundieron, reforzaron y afirmaron la vigencia del guaraní en el país"(21). Esto convierte al Paraguay en un país bilingüe (el de mayor índice de bilingüismo en América) y por extensión este hecho se incorporará a su literatura. Incluso se convertirá en un problema la actitud a tomar con respecto al guaraní cuando se trate de encarar el hecho literario.

(19).- ibid., pp. 15-16,19.

(20).- ibid., p.14.

(21).- ibid., p.15.

Como puede apreciarse, la historia, la geografía humana, la lengua y la religión (para Bareiro - Ceballos se puede hablar, como vimos, de un "caso de pluralismo cultural paralelo"), entre otros elementos, conforman una cultura de perfiles acusados que distinguirá al Paraguay de sus vecinos. Esta cultura generará una literatura varias veces mutilada, aniquilada incluso, que emergerá una y otra vez y que permitirá en un momento dado producir un grupo de escritores valiosos, Roa Bastos entre ellos. Pero volvamos atrás por un instante. Refiere Hugo Rodríguez Alcalá: "Cuando en mayo de 1811 estalló la revolución de la independencia, el Paraguay afirmó victoriosamente su doctrina ya entonces secular de la soberanía del pueblo. Tenía esta doctrina antecedentes remotos pues había sido llevada a la práctica desde el primer decenio de la conquista... al siglo siguiente, en 1647... el Obispo BERNARDINO DE CÁRDENAS iba a proclamar con osadía que la voz del pueblo es la voz de Dios los próceres de la independencia serían fieles intérpretes de ese espíritu. En 1813 proclamaron la primera república de Sudamérica dando al concepto de república la plenitud de su sentido político. (Ya en 1731, el Paraguay había elegido el primer presidente del hemisferio)" (22).

En el Bando de 1812, la Junta Superior Gubernativa (presidida por Yegros) estipuló la creación de una Sociedad Patriótica Literaria, una Biblioteca Pública y una Academia Militar. Entre los próceres había sin embargo un hombre que sería negativo para la cultura del país, del mismo modo que fue decisivo para asegurar la independencia, la autonomía y la nacionalidad: el doctor José Gaspar Rodríguez de Francia, de quien ya adelantáramos algo anteriormente.

"Desgraciadamente... merced a sutiles intrigas, desplazó a los mandatarios de la Junta y maquinó con éxito la captura de un poder unipersonal, absoluto, con el título de Dictador. Su dictadura se prolongó desde 1814 a 1840. Creó Francia un estado totalitario, quizás el primero del mundo en el sentido moderno de la palabra, y se abandonaron los planes culturales,

(22).- Rodríguez Alcalá, Hugo. Historia de la literatura paraguaya. (Asunción, Ed. del Colegio de San José, 1971), pp. 19-20.

*Bernardino de Cárdenas era paceño (actualmente territorio boliviano). - Fue elegido gobernador de la provincia por voto popular según reseña el propio Rodríguez Alcalá.

hasta el punto de suprimirse el único establecimiento de enseñanza superior legado por la colonia: el Seminario. El Paraguay... rompió toda comunicación con el exterior"(23).

Como señaló Rengger "enmudeció hasta la guitarra, compañera inseparable del paraguayo". Rodríguez Alcalá reserva el adjetivo de "oscurantista" para este hombre contradictorio que leía a Rousseau, Voltaire, Montesquieu, al que Comte asignó un lugar en su Calendario de la Humanidad y al que Thomas Carlyle dedicó una biografía.

Así, en su génesis, la nación es privada de toda posibilidad de desarrollo cultural.

En otro de sus trabajos, Hugo Rodríguez Alcalá explica: "De aquí que no haya una "literatura de la independencia" y de que en el aislamiento tibetano impuesto por el Supremo, no hubiera sonado en el Paraguay un eco siquiera, hasta mucho después de 1840, de aquel movimiento que llenaba el mundo y se llamó romanticismo.

Arruinadas las familias patricias, fusilados los próceres, las cárceles llenas de presos, los templos y escuelas amenazando una ruina, era imposible toda vida intelectual. Los únicos versos que se recuerdan de aquella época aciaga fueron escritos por el prócer Fulgencio Yegros en el calabozo, poco antes de su fusilamiento en 1821:

En plantar una esperanza
me perdí todos los años
y floreció un imposible
con frutos de desengaño..."(24).

No deja de ser significativo que José de Antequera y Castro, el líder de la Revolución Comunera, en circunstancias similares (antes de subir al cadalso, en Lima) escribiera, casi un siglo antes, el que sería el único soneto "del siglo XVIII paraguayo". Si bien ni éste ni Yegros fueron grandes poetas, ambos fueron paladines de la libertad, ambos cultivaron la poesía y la acción, ambos dieron testimonio de sus ideales con hechos y curiosamente, cada uno en su época dejó un testimonio literario único -o casi único-. Rodríguez Alcalá en su Historia de la literatura paraguaya, selec-

(23).- Rodríguez Alcalá, H., Literatura paraguaya. (Asunción, Ed. Comuneros, 1971), p.27.

(24).- Rodríguez Alcalá, H., Historia de la..., p.21.

ciona estos versos de Antequera:

El tiempo está vengado, oh suerte mía!
 el tiempo que en el tiempo no he mirado.
 Yo me vide en un tiempo en tal estado
 que al tiempo en ningún tiempo le temía.

Esto, sumado a otros datos, nos dice que pese a todo, la literatura no estuvo nunca totalmente divorciada de los acontecimientos nacionales.

A la muerte del doctor Francia, toma el poder un hombre de óptica paternalista pero de innegable espíritu progresista: don Carlos Antonio López. Este, secundado por Juan Andrés Gelly, logrará transformar al país en una nación realmente potente, obteniendo incluso el reconocimiento como estado independiente -para el Paraguay- por parte de la República Argentina.

Frates explica la situación económica-política del Paraguay en su nacimiento con estas palabras: "Ya en el segundo período, en la época de la Independencia (1811-1840) otro hecho de gran trascendencia histórica ha de influir decididamente en la economía nacional, y por ende en la estructura industrial: el no reconocimiento de nuestra independencia por parte de la Argentina. Esta negativa significó para el Paraguay, además del aislamiento geográfico natural, el aislamiento político, que originó de hecho un aislamiento cultural y tecnológico"(25).

Someramente, la enorme actividad desarrollada por el Presidente López puede sintetizarse así: elimina el aislamiento, inicia el comercio internacional, logra un balance diplomático en la vida del continente, funda el periodismo paraguayo, organiza la educación primaria, secundaria y superior, introduce la tecnología e industrializa al país, dicta reglamentos para la Administración Pública, crea la armada, la marina y un ejército moderno y estable, inaugura fundiciones de hierro, etc. Incluso alcanza triunfos diplomáticos a escala indirecta cuando su hijo logra la paz y negociaciones entre la Confederación Argentina y el Estado de Buenos Aires con el Pacto de San José de Flores.

 (25).- Frates Ventre, Daniel. "Algunas consideraciones sobre la estructura socio-económica.- Paraguay desde adentro". En: Aportes, París, n° 12, abril, 1969, p.14.

"López se anticipó en la esfera económico-industrial a los gobernantes de la América hispana. En 1850 creó la primera fundición de hierro, y cinco años más tarde, sus astilleros botaban el primer buque a vapor de casco de acero de Sudamérica. Al mismo tiempo comenzaban a tenderse los rieles del ferrocarril entre la Capital y Villarrica. Ingenieros, mecánicos, arquitectos y educadores extranjeros llegaban a Asunción para realizar los vastos planes del mandatario.

Fundador de la primera imprenta del Paraguay independiente, López en persona inauguró la Academia Literaria el 9 de febrero de 1842... Tres años después vio la luz el primer periódico de la República, El paraguay independiente. Entre las instituciones culturales más importantes fundadas durante su gobierno hay que destacar el Aula de Filosofía, inaugurada en 1856"(26).

En esta aula se formaría la primera promoción literaria del país y en 1860 se publicaría la primera revista paraguaya (La Aurora, 1860). De 1840 a 1860 se evidenciará un espíritu práctico, sintetizado en el principio del autoabastecimiento del país. Este viraje de 180° que experimenta el Paraguay en un lapso de apenas 25 años, será prácticamente barrido por una guerra que raya con el genocidio: la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) sostenida contra la Argentina, el Brasil y el Uruguay. Esta guerra de neto origen económico (el Paraguay impedía la ingerencia del capital anglo-francés en su territorio, amén de mantener a raya los gobiernos de sus vecinos) costará a la nación la casi totalidad de su población.*

Rodríguez Alcalá en su Literatura Paraguaya estima que la población quedó reducida de un millón a doscientos mil habitantes. Rubén Cotelo (La novela paraguaya: subdesarrollo y literatura) al igual que Alcalá menciona 1.300.000 personas como censo aproximado antes de la guerra y la misma cantidad de sobrevivientes que el escritor paraguayo. Las cifras más adecuadas aseveran que de un presunto millón de habitantes quedaron 229.000, de éstos sólo 29.000 eran hombres jóvenes. Es decir que pervivió apenas el 23% de la población, con un escaso 3% de gente instruida (si tenemos en cuenta que por el tipo de educación de la época, la mujer aún no gozaba de las mismas oportunidades que el hombre). Ante guarismos tan elocuentes es comprensible que desapareciera la incipiente tradición literaria que empezaba a crearse. Treinta años después surgirá sin embargo una pléyade de hom

(26).- Rodríguez Alcalá, H., Historia de la..., p.24.

* Una muestra del "carácter económico" de esta guerra es la destrucción que tuvo lugar al fin de la contienda de la industria siderúrgica paraguaya "La Rosada", la única de América del Sur en esa época.

bres que permitirá el nacimiento de una literatura al comienzo del nuevo siglo. Aún antes, ya habrá un balbuceo literario con la llamada "lírica de la consolación".

El siglo XX no será tan beatífico sin embargo para el Paraguay: tendrá que afrontar varias contiendas civiles, una segunda guerra (la llamada Guerra del Chaco, 1932-1935, con Bolivia), gobiernos militares y el fenómeno migratorio a partir del fin de la contienda chaqueña.

En 1936 -reiteremos- la Revolución febrerista encabezada por el coronel Franco, cuyos orígenes habría que buscarlos en la conciencia social que despertó la Guerra del Chaco, intentará una mayor justicia social.

En los años 40 el país se abrirá sensiblemente a los organismos y corporaciones internacionales iniciando una etapa cultural más amplia.

"Así como en la primera guerra mundial el Paraguay había permanecido un tanto esotéricamente a la orilla de los acontecimientos, ahora la atósfera de pánico mundial llega hasta él y lo envuelve, aunque atenuadamente, en su cárdena humareda. Es lógico, ya que no existe a estas alturas país, por recoleta que sea su geografía, que pueda permanecer al margen de la brutal experiencia. Es así como empieza a participar en decisiones y acuerdos internacionales, da su voto, presta su apoyo diplomático... en 1941 data la fundación de instituciones de égida extranjera... que buscan la difusión del ideal democrático por el cauce cultural..."(27).

Todo lo expuesto hasta aquí merece un resumen: ha existido siempre (pese a los problemas políticos; la censura y la auto-censura incluso) una fuerte tradición de libertad a lo largo de la historia de la cultura y del pensamiento paraguayos; igualmente puede constatarse una especial capacidad de supervivencia, ya que a pesar de lo violenta que ha resultado su historia -y lo reducido de su población- el pueblo paraguayo ha dado muestras de su espíritu infatigable una y otra vez. Esto se trasunta en su literatura que una y otra vez ha vuelto a la superficie. En un lapso aproximado de 200 años este país ha experimentado golpes muy serios. Si tomamos

(27).- Plá, Josefina. "Grupo de 1940". Material inédito escrito especialmente por la autora para este trabajo.

como fechas límites 1735 (fecha tope de la Revolución Comunera) y 1935 (fin de la Guerra del Chaco) o 1947 (la guerra civil), podemos apreciar cuatro o cinco momentos que sacuden al Paraguay de un modo particular: eliminación de su clase dirigente al fin de la Revolución Comunera; un fenómeno similar con respecto a la generación de la Independencia -como consecuencia de la pugna por el poder entre ésta y el Dr. Francia-; la Guerra Grande que casi acaba con su población; la Guerra del Chaco que vuelve a costar 100.000 vidas a la patria (según el uruguayo Rubén Cotelo~~X~~); la guerra civil del 47 que conduce al exilio a mucha gente. Sin embargo, pese a este promedio nada envidiable de una catástrofe cada cuarenta años, la cultura - y en particular la literatura- paraguaya brota incansable intentando siempre colocarse al día con la producción continental. Es más, piénsese que entre ambas guerras sólo hubo sesenta años de diferencia, período matizado por más de una guerra civil -mejor cuartelazo-; que existen dificultades económicas -debido en parte a la escasa colaboración de los países limítrofes (ver trabajos de Fretes Ventre y Emilio Fadlala)-; que el fenómeno de la emigración se ha extendido al exterior.

Esta emigración ha dado motivo a un ciclo literario original: la literatura paraguaya del exilio (al cual Bareiro Saguier ha dedicado un interesante estudio).

Con todo, el país ha empezado a dar muestras de tener una literatura cada vez más orgánica, proporcionalmente más rica aunque esto no debe conducirnos a un optimismo tonto. Falta mucho aún para considerar a esta literatura como algo sólido, seguro, con visos de aportar de un modo constante una producción vigorosa y original.

Hemos intentado a lo largo de estas páginas ofrecer una visión de la historia, cultura y realidad del Paraguay. Entendemos que con ello se puede contribuir de algún modo a comprender mejor la literatura que se ha producido -y se produce- en esta nación. Creemos que estamos en presencia de una cultura mestiza o paralela, pero lo expuesto permite aseverar que su existencia, su autenticidad y su personalidad son algo inobjetables. Por ello hemos reunido varias opiniones, citas, para confrontar y/o conjugar posturas que nos permitan acercarnos objetivamente a la realidad.

* Según el crítico Carlos María Gutiérrez murieron 50.000 paraguayos y la historiografía oficial paraguaya suele conceder en 30.000 la cifra de bajas nacionales.

Ello nos hará posible una mejor interpretación de la literatura de ficción que se irá desarrollando dentro de este contorno. Literatura que se irá conformando, transformando, pasando de la historiografía a la literatura de imaginación, de la realidad a la ficción. Esto es algo más que una frase de circunstancias, el paso de una concepción realista -en su sentido más pobre- a una concepción imaginativa será un paso arduo pero fundamental para la evolución de esta literatura. Y dentro de ella se producirán corrientes estilísticas y de pensamiento, grupos, generaciones, promociones, lo cual nos permite aventurar que un escritor no es fruto del azar. ¿Cómo es esta literatura? ¿Qué hará posible que surja de ella un autor como Roa Bastos? ¿En qué medida importa todo esto para acercarnos a la obra de Roa?

2) LITERATURA PARAGUAYA

Una de las razones que explican la falta de interés por la obra de ficción en los primeros tiempos, la da Adolfo L. Aldana: "Los escritores de la Conquista y la Colonia concebían la labor literaria como una misión, ya sea didáctica -dar a conocer América a Europa, educar a los indios y colonias- o eulogística en forma de prosa histórica y prosa épica." Es al desempeño de estos cometidos de carácter historiográfico y didáctico que se debe en gran parte también que los paraguayos hayan desdeñado por tanto tiempo la prosa de ficción"(28). De hecho las opiniones no son estimulantes cuando algún crítico debe emitir un juicio sobre la literatura paraguaya: "El Paraguay ha sido desde el punto de vista de la literatura, uno de los países más improductivos de América". Raúl Amaral, crítico argentino, corrobora esta opinión de Torres Ríosco al apuntar un concepto capital: "La historia de esta literatura está llena de frustraciones, de tramos unidos a destiempo, de apetencias fragmentadas..." Josefina Plá recoge estas citas y nos brinda otro dato también clave para comprender esta literatura: "En general podría afirmarse que es ésta una literatura sin pasado. Sólo en el terreno de la historia -a menudo más polémica que científica- la

(28).- Aldana, Adolfo L., op.cit., p.18. Aldana cita a Fdo. Alegría al comienzo, Historia de la novela, p.14.

cosecha nacional es copiosa y puede citar desde los primeros tiempos nombres de relieve. En lo restante, no puede hablarse de una producción de nivel continental, hasta bien entrado este siglo"(29).

Tenemos aquí sintetizados tres conceptos básicos: el desconocimiento de nuestra literatura en el exterior (y su escasa cantidad y calidad); la falta de continuidad -en un doble plano: con relación al continente y con relación a la propia literatura paraguaya-; la falta de "pasado", de tradición literaria. Hay incluso un cuarto concepto, el de la aparición tardía de la misma. Todo ello resulta claramente comprensible si tenemos en cuenta la historia y la situación del país: períodos de enclaustramiento, exterminio de sus grupos culturales avanzados en forma sucesiva, la condición de "tierra incógnita", etc., puntos desarrollados en páginas anteriores.

La ausencia de ismos explica que las adherencias a ciertos movimientos se presenten anacrónicas y/o superpuestas. Igualmente se explica que durante la Colonia e Independencia no exista una literatura propiamente dicha. Hallaremos tan sólo testimonios literarios. Y merece aclararse algo: estamos hablando de la literatura paraguaya escrita en castellano.

Para Roque Vallejos "existen dos literaturas radicalmente antagónicas: una "literatura popular y confinada y una literatura impopular o exiliada".

La primera es la literatura guaraní, cuyo radio de acción no abarca los estratos más altos de la sociedad y se halla... relegada al público rural o campesino, sea éste habitante del campo o de la ciudad. Es la poesía o literatura viva del país... Poesía total que se hace sobre la onomatopeya del idioma que habla del lenguaje de los elementos... Los propios extranjeros que la escuchan sin comprenderla terminan encantados por el sonido, la sinestesia, la imaginación fonética que les despiertan"(30). La otra literatura -para Vallejos- es la castellana que sería impopular por su idioma y lenguaje.

La opinión de Vallejos sobre la popularidad del español en el Paraguay es parcialmente refutable (basta ver los sondeos de Joan Rubin al res-

(29).- Plá, J. "Literatura paraguaya en el siglo XX". En: Aspectos de la cultura paraguaya, de Plá, J.- Fernández, M.A., Sobretiro de Cuadernos Americanos, feb, 1962, p.68.

(30).- Vallejos, R., op.cit., p.23.

pecto).

Por otra parte, habría que matizar algo sobre la literatura guaraní. Hay que distinguir el guaraní indígena y el guaraní paraguayo. Roque Vallejos se refiere seguramente a las literaturas producidas en español y en guaraní-paraguayo. Pero no debe confundirse ni olvidarse la literatura guaraní indígena. En nuestra opinión habría que precisar que en el Paraguay se escribe, por muchas razones minoritariamente, una literatura en guaraní que coexiste con la escrita mayoritariamente en castellano dentro del seno de la literatura paraguaya. Piénsese en las piezas teatrales escritas por Julio Correa o en los poemas que escriben en guaraní ciertos autores que también escriben en castellano. Esta sería una producción literaria en guaraní paraguayo. Pero también existe en el Paraguay una literatura de tradición oral guaraní. Una literatura guaraní indígena, autóctona, parte de ella precolombina, concebida por indígenas que tienen una cosmovisión guaraní (y no por paraguayos que escriben en guaraní) que pervive de algún modo en nuestros días y que ha empezado a ser rescatada por Cadogan y otros.

La literatura que estamos tratando de historiar aquí se escribe masivamente en castellano. Pero admite una suerte de sustrato guaraní -una rama escrita en guaraní paraguayo o con algunos vocablos en guaraní en el texto español, que no debe confundirse pues con la literatura oral de tradición indígena. Este sustrato enriquece notablemente a la literatura paraguaya por cuanto incorpora a su cosmovisión el elemento mítico e incluso esquemas mentales guaraníes.

Debiéramos quizá hablar de la coexistencia en el Paraguay de una literatura paraguaya (que se empezó escribiendo en español y que ahora admite una rama paralela en guaraní paraguayo inclusive con una tercera variante: la del español guaranizado que refleja el habla del paraguayo medio) y una literatura guaraní cuyos orígenes se remontan a los poemas cosmogónicos de los guaraníes, anteriores al descubrimiento de América y que al igual que otras literaturas indígenas del continente está saliendo a la superficie, está empezando a ser conocida por la civilización occidental.

Roa Bastos, como veremos luego, ha sido prácticamente el primer autor importante que se ha ocupado de plasmar en su narrativa de ficción el habla del español guaranizado, propia del hombre medio. Su literatura, literatura paraguaya de hecho, también recogerá de algún modo la cosmovisión del campesino paraguayo (reiteramos que admite el elemento mítico e incluso esquemas mentales guaraníes). Para ello, Roa deberá, en algún caso, hacer "pensar en guaraní" a sus personajes aun escribiendo en español. De cualquier modo, su literatura está escrita y pensada en castellano.

Salvando las distancias, quizá pueda decirse que así como existen literaturas hispánicas -la española y las hispano-americanas- también existen de algún modo literaturas guaraníes: la indígena, oral, parcialmente precolombina, y la que se escribe en ese idioma pero dentro del contexto de nuestra cultura, en el seno de la literatura paraguaya, de modo "castizo" (guaraní paraguayo) o en un estilo "code-switching" ("el uso alterno sucesivo de dos lenguas diferentes en el mismo discurso" según Diebold, cit. por Joan Rubin).

Pasemos ahora a ver algunos testimonios literarios de los primeros tiempos de la Colonia. Testimonios que constituirán la pre-literatura paraguaya. Como dice Bareiro Saguier "primer período" o "pre-historia literaria". Nos referimos a manifestaciones literarias en español, naturalmente.

A) De la Colonia al siglo XX

Bareiro extiende su primer período desde los inicios hasta 1878. Esta última fecha es discutible en tanto que de allí en adelante Bareiro hace arrancar a la generación que ha dado en llamarse "del 900 paraguayo", generación que ha recibido esta denominación por tomar especial cohesión su accionar por esos años. Es un poco el caso de la generación española del 98 que no empezó ese año expresamente pero que quedó identificada con ese nombre. Por ello nos permitimos extender este período hasta el inicio del presente siglo. Bareiro Saguier explica así esta época: "Al estudiar la clasificación de la literatura hispanoamericana... imposibilidad de hallar la división generacional durante los tres siglos de la colonia porque los factores históricos no permitieron la formación de las generaciones. Tales factores eran, por ejemplo, la presión de la metrópoli, que impedía la in-

tegración de grupos humanos fuera de los impuestos por ella misma, la condición de culturas en formación, etc. Esta circunstancia hizo que esa etapa colonial no pueda sino ser dividida de siglo en siglo (Crónica, Barroco, Neoclasicismo)... aunque a partir de la Independencia en algunas literaturas y desde comienzos del siglo XIX en otras, se produce la sucesión generacional a través del libre juego de las tendencias y escuelas.

Con el Paraguay acontece algo particular, puesto que no solamente es imposible hacer una clasificación de siglo en siglo durante la Colonia, sino que aún después de producida la Independencia pasan largos años antes de que sea dable encontrar elementos que hagan factible considerar un segundo período. No se niega con esto la producción literaria. La Colonia fue muy pródiga en crónicas... pasando por los romances anónimos y las letrillas de fresco gracejo popular... Lo que queremos significar es que la producción existente -o las noticias que de ellas se tienen- no nos permiten descubrir la existencia de tendencias estéticas definidas o movimientos literarios diferenciados"(31).

El profesor Rodríguez Alcalá cita como primer poeta del Paraguay a LUIS DE MIRANDA DE VILLAFANE, "clérigo, espadachín y conspirador" que vivió en el siglo XVI, autor de coplas de pie quebrado sobre la conquista del Río de la Plata. Miranda, partidario de Alvar Núñez -cuando éste fue depuesto por Irala- planeó una conspiración. Esto le costó ocho meses de cárcel. "Nuestro primer poeta, pues, resulta ser el primer escritor que sufrió los altibajos de la política paraguaya" comenta el autor.

El poema La Argentina, aparecido en Lisboa en 1602 fue escrito por Martín Barco de Centenera; pero más importante resulta Ruiz Díaz de Guzmán, autor de otro libro llamado igualmente La Argentina. "Padre de la historiografía paraguaya, dio fin a su famoso libro en el año 1612. Lo escribió -dijo él mismo- porque había "cosas dignas de memoria" y además "por el amor que se debe a la patria"(32).

Rodríguez Alcalá señala dos cosas: antes de cumplir cien años la Provincia Gigante de las Indias, ya la llama Patria; Guzmán (1560-1629) nació y murió en Asunción.

(31).- Bareiro Sagüier, R. "El criterio generacional en la literatura paraguaya" En: Alcor, Asunción, n°36, may -jun , 1965, p.1.

(32).- Rodríguez Alcalá, H., Literatura..., pp.17 y 20.

La sátira política ya estaba presente en los autos y farsas de la época, referentes a la oposición Alvar - Irala. Estas obras se han perdido. Otro tanto puede decirse del teatro religioso jesuita. La Comedia Fródiga, atribuida a Miranda y publicada en Valladolid (aunque escrita en Asunción) en 1544 es la "Única obra teatral, escrita en Asunción, que llegó íntegra a nuestros días" nos dice Efraín Cardozo, cit., por Rodríguez Alcalá. En su Historia de la literatura paraguaya, nuestro crítico menciona un romance (recogido por el escritor español Ciro Bayo en 1910) rescatado de labios campesinos que sería ejemplo de poesía lírica de la época. Dicen los versos:

Santo Tomás iba un día
orillas del Paraguay,
aprendiendo el guaraní
para poder predicar.

Los jaguares y los pumas
no le hacían ningún mal
ni los jejenes ni avispas,
ni la sierpe de coral...(33).

Este tema tiene una considerable importancia en cuanto que sería uno de los primeros testimonios literarios de un mito muy arraigado en el Paraguay: el del Santo Tomé (ás), el apóstol que habría aparecido en el Paraguay en tiempos remotos en la Cordillera -en el cerro que lleva su nombre-. En rigor se trata de la leyenda de Sumé el profeta blanco guaraní que los jesuitas identificaron como Santo Tomás. Se trata pues, de un caso de sustitución. Este motivo está tan arraigado que es común entre los campesinos hablar de él. Roa Bastos menciona el mito de Santo Tomé en el capítulo "Exodo" de Hijo de hombre -en la conversación en el yerbal-.

El padre Diego Boroa sería el autor del primer soneto paraguayo (1617) que por cierto era muy malo.

La política nunca estará ausente en la literatura paraguaya. El Obispo Bernardino de Cárdenas -como referíamos antes- fue el hombre que en 1647 afirmó que la voz de Dios y la voz del pueblo eran la misma cosa. Su

(33).- Rodríguez Alcalá, H., Historia de la..., p.14. Rodríguez Alcalá especifica que los textos dicen: "ni la serpiente de coral".

Figura motivó unas décimas de sus oponentes, los jesuitas, quienes consideraban que el Obispo era una "hormiga" en tanto que ellos eran "los gigantes del pueblo". Este franciscano, al decir de Rodríguez Alcalá, "vehemente" fue uno de los caudillos comuneros más importantes, lo que explica el ataque de los jesuitas.

La poesía de protesta aparece a la muerte de Antequera en forma de simples, elementales cuartetos:

A la puerta de mi casa
tengo una losa frontera
con un letrero que dice:
Viva don José de Antequera (34).

Como quedó apuntado, en la época de la Independencia la literatura quedó limitada a los versos de Yegros y a algunas canciones anónimas. Parece lícito que pasemos a la etapa de don Carlos Antonio López.

Para Pérez Maricevich, los "cuadros de costumbres" publicados en LA AURORA (1860) -con el seudónimo de Canuto Claridades- "constituyen simultáneamente el tardío despertar de nuestra cuentística y los antecedentes directos de toda narrativa paraguaya" (35). En otra parte de su libro La poesía y la narrativa en el Paraguay nos dice: "La que pudo ser la generación inaugural de la ficción paraguaya se desdibujó gloriosamente en la humazón de la guerra contra la Triple Alianza, de nefasta memoria... Pero antes de perderse en la aniquilación, estrenó ese grupo de escritores el cuadro de costumbres - a través del taumátúrgico maestro de esa generación, el español Ildefonso Antonio Eremejo...-, la novela romántica -a través de la traducción que de la Graciella de Lamartine, realizara el más aprovechado de esos talentos, el poeta Natalicio de María Talavera...- y los propios intentos novelescos resueltos en la narración del deán Eugenio Bogado (m.1868) Prima noche de un padre de familia, y la, al parecer, inédita novela de Marcelina Almeida... Por una fortuna una cruz. En los tiempos de la guerra, aparecieron de vez en vez, algunas brevísimas narraciones en las

(34).- Roberts, W.H., op.cit., p.1. Selección suya.

(35).- Pérez Maricevich, Francisco. La poesía y la narrativa en el Paraguay (Asunción, Ed. del Centenario, SRL, 1969), p.27.

combatientes páginas de los periódicos de trinchera "Cabichuf", "Cacique Lambaré", "El Centinela", "La Estrella"(36).

La obra del deán Bogado fue publicada en El Semanario, órgano de prensa de la época. La segunda obra revela la existencia de la presencia femenina en la literatura, pero sólo hay referencias sobre esta obra en la revista La Aurora.

En esta revista publicaría hacia 1860 Talavera su versión castellana de Graziella. La novela de Lamartine y el nombre de Talavera nos remiten al romanticismo. Por ello es menester tratar de arreglar un poco este panorama de citas. "Se debe al crítico y erudito argentino Raúl Amaral un agudo estudio sobre el romanticismo en el Paraguay. Según Amaral el romanticismo se manifestó en tres etapas:

- la primera, precursora, de 1840 a 1860.
- la segunda, la verdadera romántica, de 1860 a 1870; y
- la tercera, la parromántica, de 1870 a 1900, o mejor, hasta 1910"(37).

La primera etapa incluye los nombres del propio presidente López y el de su colaborador Juan Andrés Gelly. No es una etapa romántica propiamente dicha, pero se crean las condiciones literarias para ello. La segunda etapa incluirá los nombres de Talavera, Fidel Maíz, Juansilvano Godoi y un personaje extraliterario: el mismísimo Francisco Solano López, hijo del presidente anterior y primera figura de la historia del país merced a su desempeño como jefe de las tropas durante la guerra contra los países vecinos (1864-1870).

El mariscal López no fue un escritor pero su vida y su ejemplo vital lo convierten en un arquetipo romántico por excelencia. Fue un hombre de temperamento fuerte, de un concepto férreo de la justicia, cuya personalidad ha sido motivo de ardorosas polémicas. Valga la frase hecha: "un personaje discutido y una personalidad indiscutible".

Lo que nos interesa aquí es destacar que su modo de vivir y su modo de morir (peleando hasta el último segundo, parece lanceado por una patrulla brasileña a orillas del río Aquidabán) lo perfilan como un personaje de factura romántica. Solano López era sin embargo un hombre concreto cu-

(36).- ibid., pp.53-54.

(37).- Rodríguez Alcalá, H., Historia de la..., p.23.

yas últimas palabras fueron: ¡Muero con mi patria!. No se trata por tanto de una figura del romanticismo literario sino de un personaje histórico que pasa a la leyenda y de allí a la literatura; pero lo que resulta innegable es que representó la quintesencia del romanticismo como ninguno.

La tercera etapa, en rigor, admitiría una división: una sub-etapa llamada de la "lírica de la consolación" (inmediata posguerra) y una sub-etapa con la que se inicia el romanticismo reivindicativo o nacionalista. Al menos si tenemos en cuenta el lúcido ensayo sobre el tema del profesor Rodríguez Alcalá (La narrativa desde comienzos del siglo XX) hay que convenir que el romanticismo de comienzos de siglo, liderado por la generación del 900, es de distinto cuño y actitud que el romanticismo que se venía desarrollando hasta el momento. La etapa posromántica (la 3ª) propuesta por el profesor Amaral permite por lo tanto un matiz.

El pre-romanticismo de la época del 1º López, el romanticismo de la Graziella que traduce Talavera y la "lírica de la consolación" (que quizá en sí misma constituya una tercera etapa) -que es analizada por el propio Rodríguez Alcalá-, no deben pues ser confundidos con el romanticismo que arranca del 900 hasta el año 13 y que de algún modo perdurará en las letras paraguayas hasta nuestros días. Es un romanticismo cuya actitud vital está en mayor comunión con el espíritu del 98 español o con el sentimiento sudista de los escritores norteamericanos de los años 20 que con Lamar-tine. Pero antes de pasar al siglo XX nos ocuparemos de dos temas: Natalicio Talavera y la "lírica de la consolación". El primero por ser el más importante autor del romanticismo propiamente dicho y el otro tema por ser elusivo a la inmediata posguerra, en que se nos ofrece una primera variante del posromanticismo.

"Natalicio de María Talavera es cronológicamente nuestro primer poeta y también el primer corresponsal de guerra en la historia del periodismo paraguayo" (38). Talavera (1839-67) estudió en las Escuelas de Aritmética y Matemáticas y en el Colegio de Segunda Enseñanza. Fue alumno de Bermejo y de Juan Pedro Escalada. Fue co-fundador de Cabichuf, periódico bilingüe de carácter satírico, de gran predicamento entre las tropas durante la con-

(38).- Ferrer Agüero, Luis María. "Natalicio Talavera y el romanticismo paraguayo". Monografía inédita. La cita y los datos pertenecen a este trabajo. Idem el análisis de la obra.

tienda (Cabichuf significa Avispa en guaraní).

Rodríguez Alcalá encuentra algunos puntos de contacto entre los trabajos de Talavera y algunos aspectos estilísticos de Espronceda y Stendhal. Es obvio que Lamartine debió dejar alguna huella en él.

Talavera semeja más a un clásico que a un romántico. Su prosa es didáctica, instructiva, moralizadora, no ataca a la sociedad, no hay exaltación del "yo". Sin embargo, desde el punto de vista ideológico, Talavera participa de los elementos capitales del romanticismo: libertad y nacionalismo. Ambos sentimientos se funden en sus ardorosos comentarios sobre el desarrollo de la guerra, entregados a lo largo de su correspondencia de guerra.

Quizá no sería temerario afirmar que con él se inicia la etapa propiamente romántica (1860-70) al traducir Graziella (en el 60). Los títulos de sus ensayos son asimismo marcadamente románticos: "La Juventud", "La Naturaleza", "La muerte de Cristóbal Colón", etc. Sus dos poemas más logrados son: "A mi madre" y "Reflexiones de un centinela en la víspera del combate". Dice el primero de ellos:

Ya para mí no hay gloria
 todo mi bien llevóse la cruel muerte;
 triste recuerdo la fatal memoria
 me pinta en los dolores de mi suerte;

 atónito y lloroso considero,
 que cual brilla el relámpago ligero,
 así pasan las glorias de este mundo.
 (El subrayado es nuestro).

Los temas y la adjetivación romántica aparecen por doquier. Demasiado incluso. Con el desarrollo de la guerra, fue primando el sentimiento sobre la razón, fue agudizándose el romanticismo de Talavera. Marcó una etapa en el Paraguay, pero hoy sólo es importante desde el punto de vista cronológico.

"Al finalizar la guerra de la Triple Alianza, en 1870, llegó al Paraguay el corufés VICTORIANO ABENTE (1846-1935). Poeta influido por los líri

cos del posromanticismo español, Abente poetiza un haz de temas paraguayos con sincera adhesión sentimental y funda así lo que podría llamarse "la lírica de la consolación del enlutado país"(39). Su poema "La Sibila paraguaya" se convierte para Rodríguez Alcalá en "una de las primeras reivindicaciones líricas del honor nacional". Este autor dejará honda huella sobre escritores del 900 (O'Leary, Pane, Fco.L.Bareiro, Guanes).

Entre los "poetas de la consolación" se recuerdan a Enrique Parodi, Adriano M. Aguiar y Delfín Chamorro. Títulos como "Patria", "Adiós a Ivyty" "La esperanza", "Todo está perdido", etc., resultan ilustrativos de la temática. Parodi considerará al Paraguay "Polonia de la tierra americana", verso que en sí encierra toda una actitud. Así llegamos al siglo XX.

B) Literatura paraguaya en el presente siglo

El profesor Rodríguez Alcalá halla más de un punto en común entre el fenómeno sudista (El.UU.) y el paraguayo de posguerra. En ambos ambientes se da el "culto al héroe", la vuelta al pasado, el deseo de justificación, de réplica al vencedor, de restañar las heridas. Si en el "Viejo Sur" se glorifica a Jackson y a Lee, en el Paraguay se venera a López y al general Díaz; si William Faulkner demuestra que el presente se vuelve desagradable ante el pasado -entre sudistas-, en el seno de la literatura paraguaya se aprecia un rechazo ante el tema de la justicia social (inaugurado por Barrett) y se prefiere la literatura reivindicativa de Goycochea Menéndez; si en la Guerra de Secesión hubo un fondo político, en la Guerra Grande había un conflicto económico de fondo.

"El pasado obsesionaba en el Paraguay del 1900. De aquí que su literatura fuera ante todo una historiografía de glorioso afén reivindicador, agresivamente nacionalista, para lanzar un mentís al vencedor, y una poesía y una narrativa de tema heroico, por un lado, o de idealización idílica y sentimental, por otro. En ciertos casos se combinaba lo heroico, lo idílico, lo sentimental"(40). Estas palabras evidencian uno de los grandes

(39).- Rodríguez Alcalá, H. Historia de la..., p.35.

(40).- Rodríguez Alcalá, H. Narrativa hispanoamericana. (Madrid, Brechtos, 1973), p.175.

males de la literatura paraguaya: su afán por la historiografía, su inclinación por una versión "ingenua" -como dice Roa- del realismo, lo que arrojará como resultado una total indiferencia hacia la obra de ficción. Esto tendrá repercusión en las esferas de la crítica: Roa y Casaccia serán atacados más de una vez por "distorsionar "la realidad"".

Volviendo a la producción de fin de siglo, Roque Vallejos apunta: "...un país como el nuestro de copioso material historiográfico, casi no tiene historia. Porque ésta ha sido concebida más en función literaria que histórica. Y este hecho cobra singular relieve en la posguerra del 70 y en la época finisecular, donde O'Leary, Garay, Domínguez, no escribieron ni historia ni literatura, sino una literatura de la historia, donde los recursos literarios juegan un papel tal vez más importante que el propio material histórico"(41). Más abajo dice Vallejos que el nacionalismo cultural -herencia del novecentismo paraguayo- "consiste en la identificación de los valores políticos con los valores estéticos".

El propio Vallejos incurrirá en errores al buscar la realidad nacional en la literatura paraguaya. Para ello recurrirá a Kant y su definición de realidad, olvidando que la literatura es una realidad en sí misma, con sus propias leyes. Por extensión, dividirá la narrativa en realista yseudorealista, depositando la validez histórica de una obra en el grado de "aceptación del público nacional".

Es curioso destacar que todos los integrantes del 900 fueron periodistas; todos, excepto Guanes, se dedicaron a la historiografía. En 1878 comenzó a funcionar el Colegio Nacional. En esta institución -dirigida por Benjamín Aceval- se formarán estos hombres que luego cumplirán tareas en el Instituto Paraguayo y en la Universidad. Integran esta generación un grupo de intelectuales: Blas Garay, Cecilio Báez, Manuel Domínguez, O'Leary, Fulgencio R. Moreno, Manuel Gondra, Alejandro Guanes, etc.

Debe añadirse a esta lista un grupo de autores extranjeros que es el que fundará la narrativa nacional: José Rodríguez Alcalá y Martín de Goycochea Menéndez (argentinos), Rafael Barrett (español). Debe añadirse igual-

(41).- Vallejos, R., op.cit., p.30.

mente el nombre de otro español que si bien se dedicó a la historiografía, ejerció influencias de tipo literario: Viriato Díaz Pérez. Pero esta nómina estaría incompleta si olvidáramos a dos autores formados en el exterior: Francisco Luis Bareiro y Eloy Fariña MÓÑEZ. Este casi catálogo no es gratuito. Báez será prácticamente el maestro de la generación y sostendrá una memorable polémica con O'Leary en la que hay que buscar los orígenes del nacionalismo. Báez era un intelectual puro, un espíritu crítico, defensor de la educación y de los principios de libertad y civismo. Ello lo llevaría a buscar en la historia las causas de muchos males. Su carácter cáustico y sus conceptos adversos sobre la personalidad política del mariscal López, entre otras cosas, provocaron la reacción de su discípulo O'Leary. Este sería llamado "cantor de las glorias nacionales" y desde 1902 -fecha de la polémica- empieza su labor de reivindicación nacionalista. Labor que incluirá el culto a los héroes.

Domínguez, por su parte, con El alma de la raza añade otra faceta al culto nacionalista: el de la excelencia de la raza paraguaya. Con esta aportación se incorpora en cierto modo el mito guaraní, el nativismo, que sería afirmado por J. Natalicio González en la generación siguiente.

Manuel Gondra, heredero del liderazgo intelectual de Báez, fue uno de los hombres más brillantes de su época y quizá el que menos escritos dejó. Este hombre, dos veces presidente de la Nación y diplomático de prestigio internacional, influido en su formación por Taine, entre otros, había escrito un conocido ensayo titulado "En torno a Rubén Darío". Allí puntualizó sus críticas a Darío. Este respetaba tanto a Gondra que lo llamaba "mi ilustre demoleador del Paraguay". La anécdota empieza cuando Francisco Luis Bareiro intenta incorporar el modernismo al Paraguay y Gondra le dirige al poeta una carta disuadiéndolo. Esta carta se publicaría en La Democracia.

Esta primera insinuación modernista en el Paraguay (1896) fracasa pues totalmente, según refiere Josefina Plá. Dice nuestra escritora: "Este fracaso se ha atribuido a una carta crítica dirigida al poeta iniciador, Bareiro, por Manuel Gondra, reputado crítico y profesor del 900. El modernismo representaba -y esto es lo que subyace en las acusaciones de Gondra- una traición a los left-motivos locales. Y explica, en parte también, el fracaso

En Asunción, 1896 con el título mencionado: "En torno a Rubén Darío". Ver más detalles en el libro de Carlos A. Centurión Historia de la cultura paraguaya (mencionado en la bibliografía al final de este trabajo).

so de la primera generación de poetas, la de CRONICA, surgida en la víspera de la guerra europea"(42).

La generación del 900 es para la señora Plá "una generación de impregnación filosófica subsidiariamente krausista, positivista y bergsoniana, que dedica sus afanes a la historia y a la sociología. Inspirados en Carlyle, emprenden sus historiadores una tarea revisionista, con el propósito definido de devolver a este pueblo tan castigado la fe en sí mismo, la confianza en el porvenir"(43).

En "Narrativa Paraguaya", Plá-Maricevich añaden: "Pero esa consigna de recuperación nacionalista, al hacerse doctrina, tendió a ocupar el lugar vital de la experiencia. Su primer efecto fue cerrar el paso a la crítica, y con ella, a la creación. Todo signo o elemento constitutivo de lo nacional en su plano externo fue objeto de una creciente sobrestima, colocándose ipso-facto fuera de toda posible objeción o censura. Esta valoración de los signos externos de lo nacional... halló en períodos posteriores acomodo y justificación en el plano literario, al identificarse con las corrientes americanistas que preconizaban con fervor también creciente la revalorización de lo propio americano en la literatura: indigenismo, nativismo, criollismo. Lo que en estas corrientes fue: en unos casos, reactualización; afirmación inédita en otros, en los temas del dintorno, en busca de una definición de lo americano, acá se convirtió en la simple exaltación de los mencionados signos externos; y ésta gravitó sobre la creación en forma implícita, pero efectiva imponiéndole a priori sus patrones"(44). Más abajo señalan la influencia que tuvo la formación positivista del 900 en este proceso: "Esa paradoja del pensamiento rector en el plano positivista, que impidió la aparición del naturalismo en esta literatura vino así a prestar apoyo sólido a la mitificación de lo nacional".

Estas citas, además de ser bastante ilustrativas, permiten inferir otras conclusiones: la influencia del nacionalismo cultural dura hasta los años treinta; se da la coexistencia anémica del modernismo -aun el apareci-

(42).- Plá, J., "Grupo de ...", p.3.

(43).- ibid., pp.2-3.

(44).- Plá, J. -Pérez Maricevich, F. "Narrativa paraguaya (Recuento de una problemática)". En: Sobre tiro de Cuadernos Americanos, n°4, jul -ago, 1968, pp.184-185.

do a destiempo- que surge en el año 13 y se prolonga hasta el 28-29; la desviación de los autores de la generación siguiente con respecto a la literatura continental es patente (el grupo que de algún modo haría "literatura de la tierra", lo haría a destiempo y, en rigor, lo producido por J. Natalicio González no tiene mucho que ver con La vorágine de Rivera por ejemplo); el papel cumplido por Bareiro con respecto al modernismo señala una peculiaridad de esta literatura: el perspectivismo.

Con relación a esto, dice Josefina Plá: "No sé si la palabra fue inventada por mí, pero sí lo fue la acepción en que la empleo en más de una ocasión. Llamo así al fenómeno por el cual los escritores paraguayos llegan a tener una visión auténtica de la realidad patria al alejarse de ella, en el destierro, por ejemplo, y contemplar desde la distancia, en perspectiva. Dentro, "los árboles no les dejan ver el bosque"(45).

Tenemos pues en Francisco Luis Bareiro y en Eloy Fariña Núñez dos ejemplos de lo que será una vía de actualización a lo largo de la historia de nuestras letras. Estos, y Guanes dentro del país, serán escritores puros, es decir autores literarios. De ellos y de los autores extranjeros que fundan nuestra narrativa nos ocuparemos cuando tratemos de los géneros literarios. Pero sobre Fariña Núñez es imprescindible adelantar algo: es el único autor modernista a la hora en que el modernismo sacude al continente y a España. Es decir, es el único autor paraguayo que es modernista cuando corresponde serlo. Mientras en el Paraguay el modernismo es postergado por la reivindicación nacionalista, por este posromanticismo "a la sureña", Fariña Núñez -que es influido por su amigo Leopoldo Lugones- se pone al día con la corriente literaria vigente. Su producción no es de primera pero es significativa. Es también el único novelista paraguayo de la época (según Plá-Maricevich), autor de Rhodopis (1926), novela modernista por otra parte; autor del notable cuento Bucles de oro (1912), que marcará un hito; responsable en fin del Canto secular (1911) escrito en el Centenario de la Independencia, en versos libres -para Rodríguez Alcalá, las Odas seculares de Lugones (con rima) fueron una incitación-.

Para Francisco Pérez Maricevich, ésta es una generación alienada con

(45).- Plá, Josefina, Correspondencia con la autora. Respuestas a un cuestionario.

dos características bien definidas: La "actitud lotiana" (el mirar de un modo "infatigable" al pasado) y la "actitud narcisista" ("con sus estereotipos humanos, sociales y políticos") (46).

Para este autor, el modernismo se da bajo clima romántico, no hay escuelas. "Lo que se dan son contaminaciones, reflejos débiles, intentos híbridos, como en el caso del modernismo y del realismo posterior" (47).

Roque Vallejos, por su parte dice: "Dos promociones se suceden rápidamente en el primer cuarto de siglo sin dejar otra huella que su fatalismo... Leopoldo Centurión, Roque Capece Faraone, Molinas Rolón, Pablo Max Ynsfrán, crearon sin embargo si no una literatura propiamente dicha, el clima para una literatura..." (48). Con esto queda claro que si no hubo una gran manifestación modernista la misma existió inequívocamente.

Por otra parte el texto de Vallejos alude a dos momentos del modernismo: la promoción de la revista CRONICA (1913) y la promoción de la revista JUVENTUD (1923).

El primer grupo está imbuido de Baudelaire, D'Annunzio, Lorrain, Darío, Bécquer. Es un grupo -para Bareiro Saguier ("El criterio generacional...")- premodernista, de perfiles parnasianos y simbolistas. "La expresión propiamente modernista -y exageradamente rubendariana- se manifiesta con JUVENTUD en 1923 cuando ya la escuela había desaparecido y en el resto de América la vanguardia disparaba sus ráfagas de rebeldía antiacadémica" (49). La cita es elocuente. El reloj sigue marcando con retraso y la producción es mínima y poco recordable. A los nombres citados por Vallejos deben añadirse los de Leopoldo Ramos Giménez y Facundo Recalde. El primero se destacará por el contenido social de su poesía; con Tabla de sangre (1917, en prosa) denunciará la explotación en los yerbales.

El grupo de JUVENTUD incluirá a Heriberto Fernández (otro ejemplo de perspectivismo), incluirá también a Raúl Battilana De Gáspari, así como a Hérib Campos Cervera, a José Concepción Ortiz, Vicente Lamas y, hasta cierto punto, Josefina Plá. Los dos primeros fundan la revista pero fallecen

(46).- Pérez Maricevich, F., op.cit., pp. 56-57.

(47).- ibid., pp. 58-59.

(48).- Vallejos, R., op.cit., p.38.

(49).- Bareiro Saguier, R., "El criterio generacional...", p.2.

prematuramente. Campos Cervera alterna Buenos Aires con Montevideo. Esto le permitirá ponerse al día con la vanguardia.

Julio Correa es colocado por Josefina Plá en la promoción de CRONICA y por otros autores en el grupo de JUVENTUD. Rodríguez Alcalá lo ubica como poeta de transición entre el modernismo y la vanguardia. En rigor Correa es un caso aparte, máxime que ocupa un lugar único en la literatura paraguaya como autor teatral con piezas escritas en guaraní. Pero entre ambas promociones modernistas surge un gran poeta: Manuel Ortiz Guerrero.

Este poeta-puente es sin duda el más popular del Paraguay. Quizá haya influido en el éxito alcanzado el hecho de que Ortiz Guerrero fuera leproso y llevara una existencia de extrema pobreza. Vivía en un rancho y se ganaba la vida como impresor. Estaba influido por Rubén Darío, pero escribía con fluidez en español y guaraní. Muchas guaranías (tipo de composición musical popular paraguaya) llevan su firma y fueron letradas en guaraní con música de José Asunción Flores. Hay unos versos en lengua nativa que hicieron época:

Panambí che rapé rame
reseva re yeroky
Icatú ngaú mi raé
ndé pepo cuarajhy-ame
añe noty...

Hugo Rodríguez Alcalá en su "Historia de la..." (reproducimos las palabras guaraníes con la grafía española, tal como está) cita esta selección hecha por Justo Pastor Benítez y nos ofrece asimismo la traducción de éste: "Mariposa inquieta, que danzas en mi camino, quién me diera la dicha de reposar a la incierta sombra de tus alas".

La importancia y vigencia de Ortiz Guerrero en el Paraguay será reflejada indirectamente por Roa Bastos en su obra de ficción. En el cuento "La excavación" Perucho Rodi -en el fluir de su conciencia de moribundo- imaginará un inmenso panambí (mariposa) de bronce en la tumba de Ortiz Guerrero.

Pasando a Julio Correa, merece adelantarse que este autor, junto con Josefina Plá, dará pasos importantes para preparar la literatura de vanguardia. Es más, estos dos nombres importantes de nuestra literatura junto con Campos Cervera y Roa Bastos gravitarán decisivamente en la vanguardia.

paraguaya del 40. Pero ya en los años del posmodernismo -del realismo, según se prefiera-, en plena Guerra del Chaco, Correa se atreverá a plantear en su teatro la compra de exoneraciones (por parte de ciertos paraguayos pudientes) para no ir al frente, enviando en su lugar a los pobres. A ello se sumará su poesía de protesta. No en balde la crítica especializada coincide en recalcar que Correa recoge el mensaje de protesta social de Barrett, el fundador de la corriente de contenido social en la literatura nacional.

Josefina Plá, por su parte, con El precio de los sueños (1934) "... siguió aportando un valioso y constante ingrediente formal y estructural dentro de la literatura de entonces..."(50).

Pero con los modernistas florecen -de modo curiosamente paralelo- dos promociones de ensayistas: la del año 15 y la del año 23 (para el historiador de la literatura paraguaya, Carlos R. Centurión, ésta constituye una generación). El tema que nuclea a estos dos grupos es el Paraguay.

Refiere Rodríguez Alcalá: "... les interesa su cultura, su vida política y social, el sentido de su historia y sus posibilidades como nación independiente entre los países de América"(51).

Los hombres del 15 son: Pablo Max Ynsfrán (el de CRONICA, 1º grupo modernista), Justo Pastor Benítez, J. Natalicio González, Justo P. Prieto y Arturo Bray. En el 23 aparecen Carlos Zubizarreta, Efraím Cardozo, Julio César Chaves e Hipólito Sánchez Quell y el grupo poético del 23 (JUVENTUD).

Resulta claro pues que hay como corrientes paralelas en estos dos momentos: entre el 13 y el 15 hay una producción de poetas y ensayistas y en el 23 se da el mismo fenómeno en ambos géneros con características similares a las de la promoción anterior. Esto admite un dilema: o son dos generaciones o dos momentos de una misma generación.

Lo que resulta evidente es la diferencia existente entre el bloque formado por estos dos grupos y las generaciones literarias que les preceden y suceden.

Lo sintomático es que este paralelismo además es consecutivo: se repite la similitud temática en cada género literario y coinciden otra vez los grupos-diez

(50).- Vallejos, R., op.cit., p.40.

(51).- Rodríguez Alcalá, H., Historia de la..., p.77.

años después-. Es decir, parecen como dos bocanadas bifrontes de un mismo estado espiritual. Pero este puñado de autores y poetas -autores de ensayos sobre el Paraguay y de versos modernistas- no son la "generación del novecientos" ni el grupo de escritores que se revelará en la guerra contra Bolivia, en la inmediata posguerra o incluso antes de la contienda (caso de Casaccia y su realismo psicológico).

Conviene resaltar dos cosas más sobre los modernistas: en sus filas surgen hombres que influirán años más tarde en la renovación de la literatura del país (Correa, Campos Cervera, Josefina Plá-Cervera y Plá en el grupo de JUVENTUD según la propia J. Plá-); entre los ensayistas del 1.º momento se destaca un fino prosista que descollará en varios géneros: J. Natalicio González.

Este autor será modernista, ensayista, prosista de ficción y sociólogo. Años más tarde -con el retraso que caracteriza a esta literatura- incorporará a la literatura paraguaya "la novela de la tierra": La raíz errante (1951). González que de algún modo hereda el narcisismo del novecientos será el gran cultor del nativismo, del mito guaraní, del nacionalismo.

La debilidad y poca cohesión del grupo modernista se traduce "en la ausencia de revistas literarias" -como señala J. Plá-. Esta autora menciona que GUARANÍA (revista de preocupaciones histórico-sociológicas preferentemente) "a cuya cabeza estuvo el propio Natalicio González... no ofreció oportunidades a autores fuera del propio núcleo". Luego dice: "... los mismos títulos de esas revistas son índice del ascenso de ese nacionalismo cifrado en la temática de la tierra" (52).

El novecientos sigue pues vigente y coexiste con el modernismo, al punto de distorsionar años después el tema de la novela de la tierra: la lucha del hombre con la naturaleza (Santos Luzardo vs. Doña Bárbara; Arturo Cova vs. la selva colombiana).

Roa Bastos -en tanto que crítico y ensayista- tiene palabras muy duras para con González: "El caso de J. Natalicio González no es el único de

(52).- Plá, J., "Grupo de...", p.6.

un intelectual que ha sabido industrializar en su beneficio personal el "mito guaraní". Pero al menos es el espécimen más típico". En otro punto de su trabajo dice sobre el mito guaraní: "es otra prueba del estado de enajenación a que ha sido sometida la cultura paraguaya"(53).

Cuando hablamos del "mito guaraní" nos referimos a "la mitomanía del nacionalismo cultural", según palabras del propio Roa.

Entre los años 13 y 28 (en 1928 Gabriel Casaccia escribe Hombres, mujeres y fantoches) tenemos pues un panorama más o menos modernista; pero subyacen dos corrientes antagónicas representadas en Correa, C. Cervera o J. Plá por un lado y J. Natalicio González por el otro. Correa será el heredero de Barrett y González teñirá de nativismo y novela regional el nacionalismo. Pero ambos lo harán más tarde (GUARANIA es una revista de fines del 30).

En 1932 estalla la Guerra del Chaco y ya durante la contienda se empieza a producir una literatura distinta. Esta guerra despertará una considerable dosis de conciencia social en el país. Para Francisco Pérez Maricevich, la guerra producirá una literatura realista-naturalista, al menos en prosa. Este realismo objetivo y cotidiano tendrá como centro al hombre.

Pero ya antes de la guerra Gabriel Casaccia había escrito su Hombres, mujeres y fantoches de neta influencia valleinclanesca.

Esta obra poco valorada por Maricevich, es para Josefina Plá "la novela con la cual vinculamos el comienzo efectivo de la novela moderna paraguaya"(54).

Diez años después este mismo autor publicará una colección de cuentos, El Guajuhú (El alarido, el aullido o el quejido, 1938) que—según Maricevich— "marca el punto de partida de la contemporaneidad narrativa del Paraguay con respecto a la coetánea de Hispanoamérica. La ficción logra nivel autónomo al desvincularse del narcisismo alienante —que la caracterizara en la etapa anterior— para adoptar una actitud crítica antipintoresquista y ansiosamente reveladora de la realidad paraguaya global"(55). También para la señora Plá El Guajuhú es el "punto de partida" de la "renovación de la narrativa paraguaya"(56).

(53).— Roa Bastos, A., op.cit., pp. 21-22.

(54).— Plá, J., "Literatura paraguaya...", p.78.

(55).— Pérez Maricevich, F., op.cit., p.31.

(56).— Plá, J., "La narrativa paraguaya del 1900 hasta la fecha". En: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, n° 231, mar, 1969, pp. 644-645.

Para estos autores Casaccia tiene pues el doble acierto de iniciar la novela moderna paraguaya y de poner al día la cuentística con respecto a la narrativa contemporánea hispanoamericana. Ambas cosas logradas en diez años con Hombres, mujeres y fantoches y El Guajuhú, respectivamente.

Maricevich calificará de realismo ético-psicológico al de Casaccia en oposición al realismo-naturalista producido por la contienda. Si aceptamos esta clasificación, tenemos que admitir que hacia el año 28 empieza otra etapa de la literatura del país. La de Casaccia es una confirmación del hecho perspectivista (este novelista se crió en la Argentina). Hemos hablado en estas páginas de narcisismo, etc. Para comprender el efecto logrado por Casaccia y los autores de ficción del Chaco es necesario especificar los términos.

Por narcisismo se entiende la actitud autocomplaciente. Las expresiones "costumbrismo narcisista" (usada por Bareiro Saguier) o "costumbrista-conservadurista" (usada por J. Plá) aluden a conceptos similares. Para la señora Plá hay que buscar en el novecentismo paraguayo las raíces del pensamiento conservadurista. Se refiere sin duda al nacionalismo romántico pues la expresión usada por ella se refiere a "modernista en la forma, romántica en su prurito idealizador" (costumbrismo+conservadurismo).

El costumbrismo sería pues el cultivo de un subgénero más o menos telúrico, impregnado de tradición, de gusto por "lo nuestro". En síntesis una idealización romántica de lo nacional, y autocomplaciente además. Esto generó obras como Cuentos nacionales (1921) de Acosta Flores, Cuentos y parábolas de J. N. González (1922) y Tradiciones del hogar I y II de María Teresa Lamas de Rodríguez Alcalá (1925-28).

Estas obras producidas en la etapa modernista, no deben ser medidas con la misma vara pero reflejan, trasuntan, una narrativa de "tarjeta postal" como la califica Bareiro Saguier. Dice este crítico: "Hasta la Guerra del Chaco, la sociedad paraguaya conserva una estructura primitiva; quiero decir con esto y apelo aquí a la aproximación comparativa propuesta, que esta estructura correspondía a la etapa económica feudal, agrícola-ganadera; a esa estructura económica primitiva, semi-feudal o feudal, correspon-

de un esquema político-liberal que se realiza efectivamente en el ejercicio de libertades cívicas hacia la tercera década del siglo. En el plano de las relaciones humanas, esto se manifiesta por un paternalismo, propio al liberalismo político, al "leseferismo" económico y a la índole eminente^{mente} rural (agrícola-ganadera) de la sociedad paraguaya"(57). Más abajo añade Bareiro que la Guerra del Chaco "fue como un sacudón, como un despertar de la sociedad", una "empresa colectiva" que sirve para cuestionarse ideas, revalorizar esquemas, puntos de vista, elementos todos que unen a ese contingente humano tan vario.

Como es obvio, la literatura de Valdovinos o los cuentos, en la posguerra, de Casaccia (que no se ocupó del conflicto como tema literario) tu vieron una especial repercusión en el ambiente. Es más, produjeron una considerable irritación.

La producción literaria que arrojó el enfrentamiento ha sido calificada como un aporte original a la literatura de Hispanoamérica. La calidad es varia y es menester considerarla en bloque (la literatura boliviana y paraguaya de la Guerra del Chaco) y por separado. Esto último, para apreciar el realismo-naturalista dentro del contexto de la literatura paraguaya. Tocaremos el tema por tanto dos veces. Aquí, para referirnos a lo antedicho y más adelante por tratarse de una producción extensa que constituye un ciclo muy particular dentro de la literatura del país y que reviste características muy especiales. Reiteramos por otra parte que esta literatura y la producida por el país rival tienen puntos en común y constituyen un aporte a la narrativa continental dentro del período mundonovista.

Para Maricevich, José Santiago Villarejo y Arnaldo Valdovinos "cargan con la responsabilidad narrativa de la Guerra del Chaco y del ciclo que la circunscribe el realista-naturalista"(58).

Rodríguez Alcalá -poeta combatiente- rememora: "Durante la Guerra del Chaco (1932-1935), ocasión muy propicia para un examen a fondo de la realidad nacional precisamente porque la gravedad del conflicto obligaba a una toma de conciencia enérgica capaz de trascender las inhibiciones suscitadas

(57).- Bareiro Sagüer, R., "Roa Bastos y la nueva narrativa...", pp.76-77.

(58).- Pérez Maricevich, F., op.cit., p.38.

por una prolongada presión colectiva sobre el escritor, sólo Arnaldo Valdovinos (1908) y José Villarejo (1908) publican novelas sobre la guerra. El primero, Bajo las botas de una bestia rubia (1933) y Cruces de quebracho (1934). En estas obras el elemento crítico es ilimitado. El escritor mira la realidad menos "hermosa", tal como un desfile de reclutas que, enfermos o no, habrán de ir al frente; pero no se decide a hacer un escrutinio sistemático".(59).

El uso de la segunda persona para Alcalá es signo de respeto excesivo "de las convenciones literarias" en tanto que para Maricevich esto constituye una audacia literaria que recuerda -o anticipa- al Butor de La modification. Lo curioso es que Hugo Rodríguez Alcalá se refiere a la obra de Valdovinos y Maricevich a Ocho hombres de Villarejo.

Esto nos lleva a la siguiente hipótesis: ambos novelistas -su falta de pericia es evidente- habrán padecido limitaciones que hoy por azar parecen ejemplos de pre- "nouveau roman". Ambos críticos coinciden en destacar la superioridad de Villarejo sobre Valdovinos. También Josefina Plá comparte este parecer. Para la escritora: "Villarejo, que fue combatiente, quiso -y sin duda pudo- darnos un cuadro del hombre paraguayo abocado a la trágica situación; pero el índice acusador del prólogo -que es literariamente lo mejor del libro- señala a países o a organismos políticos o económicos internacionales; es un alegato de circunstancias, no un enjuiciamiento de orden humano universal"(60).

Entre los aciertos de Villarejo se cuentan "el racconto", la "intención realmente crítica en el diseño de los personajes" y los "cambios de punto de vista", según Maricevich. Este autor señala asimismo como deficientes la "falta de estructura orgánica de la novela", la "frustración estilística" y la "dispersión de la intensidad creadora". Si prestamos atención a estas citas -y tenemos presente las diferencias entre naturalismo y realismo- se puede aventurar algo: de un modo más o menos logrado se pretenden demostrar la situación del hombre paraguayo, se patentiza el espíritu crítico en estas obras. En consecuencia, estamos ante un naturalismo incipiente.

(59).- Rodríguez Alcalá, H., Narrativa..., p.194.

(60).- Plá, J., "Literatura paraguaya...", p.80.

El prólogo de Villarejo es una clara alusión a la inoperante labor de las comisiones pacificadoras de los países vecinos. Esto sería tema de piezas teatrales y ensayos. Por último, la cita del profesor Rodríguez Alcalá se pronuncia claramente sobre la censura que pesaba sobre los escritos. Esto explica la reacción contra estas novelas escritas en plena guerra.

Veamos algunas características de estas obras. "The best novel of the Chaco War written by a Paraguayan author, it is generally conceded, is Ocho hombres by José S. Villarejo. As a youth Villarejo had studied in Spain but he had returned to his native country before the outbreak of the war. He became a reserve officer and was in the thick of the fighting during the war. It is evident in the novel that the author is describing scenes with which he was familiar. There is an abundance of realistic details that would probably have escaped a writer whose knowledge of the war was based on actual experience. In general, the descriptive and documentary detail is used effectively, although there is an occasional passage in which there appears to be more than is necessary in the way of recital of prosaic trivialities. What is laudable in the author's narrative manner is its sobriety, its evident purpose of representing things as they were, any false drama or overtones of sensationalism.

The novel is a simple account of the experiences of eight soldiers who have been sent out to patrol enemy positions. Their participation in the war is not spectacular or heroic, and they die rather ignominiously before their mission has been fulfilled" (61).

Esta cita explica el origen de la dosis de realismo que puede apreciarse en la ficción: estamos ante un hombre que ha hecho la guerra, pero que sabe dosificar su prosa. Sabemos de sus estudios en España. Esto, más el tratamiento que da a "Cucharita" -uno de sus personajes-, permite aseverar a Donald Fogelquist que Villarejo leyó a los clásicos de la literatura española. "Cucharita" es un hombre que está en la guerra por accidente y estilísticamente recuerda a un "pícaro" del Siglo de Oro. En algún sentido

(61).- Fogelquist, Donald. "Paraguayan Literature of the Chaco War". En: Modern Language Journal, XXXIII, dec , 1949, pp. 604-605.

al menos.

Fogelquist incluso halla cierta afectación de tipo gongorístico en algunos párrafos: "La canícula ornó tu límpida frente con el modesto fulgor de saladas gotitas"; "Ya la atmósfera se había puesto de luto cuando llegó". Este tipo de frase pone de manifiesto dos cosas: la formación literaria anacrónica de Villarejo y un aspecto un tanto pastiche de su estilo. Villarejo escribe así porque lo estima conveniente -a por influencia- pero su verdadero sello de escritor aflora cuando habla de la vida en el frente.

"Once the narrative is actually under way and the author is dealing with life at the front, he wisely abandons both the farcical elements and the absurd figures of speech. Now he writes with sincerity and a sure knowledge of his facts, and he is able to create a work of some merit out of what could easily have become a volume of unreadable trash. The total effect of the novel is to present a well-drawn picture of the Paraguayan soldier at the front" (62).

Este anacronismo en su formación literaria es una consecuencia de la falta de tradición literaria en el país. Esta deficiencia la padecerá también Roa Bastos en sus inicios como poeta. Por otra parte, Roa Bastos aportará a la literatura de la Guerra del Chaco algunas de sus mejores páginas aunque él no pertenezca en rigor a este ciclo de autores. Villarejo también dejará un libro de cuentos que tomará el nombre -Hooohh lo saiyoby (¡Ojo las balas!) -del primer relato (1935)* Ocho hombres -del año anterior- ha sido considerado por Josefina Plá como un libro inspirado en Cuatro de infantería, de Jehansen, el clásico de la novela de guerra del 14.

En el año 34 -coincidiendo con la publicación del libro de José Villarejo- aparece Cruces de quebrache de Valdovinos, abogado, escritor y político paraguayo.

"Cruces de Quebrache is an impassioned denunciation of war. It is probable that Valdovinos like a number of other war writers, was influenced by Erich Maria Remarque's All is Quiet on the Western Front, but his rather ruthless exposure of certain problems peculiar to his own country,

(62).- ibid., p.606.

* Esta es una traducción aproximada con la que intentamos dar una idea de su significado figurado. En realidad es una interjección (la primera palabra) que aglutina fastidio, diversión, alerta. La voz guaraní saiyoby es el nombre de un pájaro azul del bosque paraguayo que vuela recto y que aquí oficia como imagen de las balas que pesan silbando (fueron consultados Villagra Mar sal y J. Plá). Curiosamente, Centurión sustituye la exclamación inicial por el verbo Ojhóo (se fue) y el lo (plural en guaraní) por la (singular). Así

make it evident that it was mainly grievances that affected himself and his compatriots that he wished to censure (...) As a novel... is not an outstanding work. What narrative there is has simply served as a medium through which the author expresses his own convictions. The final product comes as close to being a sermon as a novel" (63).

El texto de Valdovinos quizá no sea intrínsecamente valioso pero pone de manifiesto una continuidad de la literatura social al par que es una novela de guerra-. Por el argumento recuerda a Three soldiers de Dos Passos y por el título nos evoca a otra famosa novela del 14: Croix de bois de Roland Dorgelès. En suma: la temática y las reflexiones del protagonista hacen pensar en el Pablo de Remarque; los tres soldados que luego se reducen a Rolando guardan un lejano paralelo con el John Andrews y sus amigos de Three soldiers; el título casi imita a la óptima novela de Dorgelès. Pero éstas no pasan de ser meras coincidencias y/o influencias.

Como bien expresa Fogelquist en la cita la novela parece una excusa para exponer sus propios puntos de vista sobre los problemas del país. De todo lo expuesto hasta el presente sobre las obras de ficción de Villarejo y Valdovinos, se puede concluir que la temática se centra verdaderamente en el hombre. De hecho que éste, la selva (o mejor la sed) y el enemigo oculto serán los tres temas centrales, comunes en la literatura -tanto paraguaya como boliviana- del Chaco. El hombre será pues el canalizador de este realismo.

"Es... consecuentemente, un realismo de profundidad, buceador e interpretativo de la condición humana. Por lo que el "real" en el que se asienta es menos lo exterior... que la configuración interior del hombre condicionado por esas circunstancias" (64);

Años después un autor que se ocupa del tema sólo marginalmente -Roa Bastos- elevará el aporte paraguayo a este ciclo literario a la altura de la narrativa boliviana. Pero si bien Roa toca el tema, su estilo es muy otro. Por colocarle un rótulo, su estilo semeja el "realismo mágico" de Asturias.

También Vicente Lamas se incorpora a este ciclo con el novedoso relato "El Abogado". El autor modernista cambia aquí de estilo y difiere incluso de los escritores de ficción de la Guerra del Chaco. Casi se puede de-

significaría. Se fue (pasó) la bala. Creemos que el título original correcto es el 1.^o (63).- ibid. p. 607.

(64).- Pérez Maricevich, F., op.cit., p.32.

cir que se anticipa a Roa en lo del realismo mágico. Para Rodríguez Alcalá su texto tiene más de mágico que de realista. El protagonista se siente in mune al peligro gracias a su "abogado" -amuleto-. Este es el tema. Como en la cuentística de Roa nos encontramos con un elemento fantástico en medio de un telón de fondo realista.

El propio Hugo Rodríguez Alcalá participa en la guerra y nos deja un testimonio poético: Estampas de la guerra.

Téngase presente que por esos años Correa escribe su teatro en guaraní. Llegaría a decir que sólo podía considerarse válido un teatro escrito en ese idioma. Ello conduciría al planteamiento de los escritores del problema del bilingüismo en la literatura nacional.

Por otra parte, el carácter polémico de la obra de Correa, la insólita producción personal de Casaccia y la narrativa del Chaco barrerían con el modernismo, revitalizarían la literatura de carácter social -confrontándola a la literatura costumbrista- y prepararían el terreno para la vanguardia literaria.

La Guerra del Chaco no produjo excelentes resultados literarios inmediatamente pero preparó el terreno. Fue como un caldo de cultivo.

Surgirá entonces la generación de 1940 dentro de la cual hay que distinguir al grupo del 40 integrado por miembros de distintas generaciones. Digamos a Josefina Plá: "Sí. Existió el grupo del 40 como realidad concreta unánime y activa; existió una generación del 40, reducida al mínimo por circunstancias de largo análisis. Esta generación la forman: Roa, 1917, Hugo Rodríguez Alcalá, 1918, Oscar Ferreiro, 1922; y, desconectado de ellos, Bilbao Zubizarreta, 1919. Desde luego, el grupo del 40 lo formaron cuatro generaciones: Correa (CRONICA), Campos Cervera, 1908, yo, 1909 (JUVENTUD, teóricamente un poco en lo que a mí se refiere ya que llegué al final), los del 40, antes nombrados y un anticipado de la generación del 50, Elvio Romero"(65).

A estos nombres hay que añadir el de Ezequiel González Alsina, 1918, poeta, periodista, autor teatral y político conocido en el país. González Alsina perteneció al grupo como a la generación por igual.

(65).- Plá, J. Correspondencia - cuestionario (ya citado).

La cita de la señora Plá es ilustrativa en varios sentidos: ella considera a CRONICA y JUVENTUD como dos generaciones literarias; ubica con precisión a sus compañeros de generación y hace una distinción sumamente valiosa -la de generación y la de grupo dentro de la misma-. Por otra parte, nos ubica generacionalmente a Roa Bastos dentro del contexto de la literatura paraguaya y se ubica ella misma aunque con reservas. Sin embargo, otro miembro del grupo -Rodríguez Alcalá- destaca la participación de la poeta: "Recién integrada al país, en efecto, en 1938, da por radio una conferencia titulada "Poetas y poesía moderna". Esta alocución radial fue el manifiesto de la nueva poética. En ella se formulan las ideas de la estética vanguardista en su línea superrealista. Poco después, con su sobrino políptico, Hérib Campos Cervera (1908-1953) ... y con Augusto Roa Bastos (1917) Josefina Plá forma el trío de abanderados de la vanguardia paraguaya"(66).

Como apuntamos más arriba, Josefina Plá había marcado una pauta en el 34 con El precio de los sueños. Así pues, su papel fue fundamental en esta renovación.

Entre el 40 y el 42, Campos Cervera escribe "Hachero" y "Sembrador" -éste, evaluado como "el mejor poema bucólico paraguayo" por Rodríguez Alcalá-.

Roa Bastos, por su lado, iniciado en las lecturas de Garcilaso, Fray Luis y Quevedo "nunca influido por el modernismo, abrazó hacia 1940 la estética vanguardista, y tras un período lorquiano y nerudiano, inicia una lírica personal"(67). Tenemos aquí otro dato preciso sobre Roa: es un caso anacrónico incluso dentro de la literatura del país. Roa sería criticado en sus comienzos por Rodríguez Alcalá, pero luego quemaría etapas milagrosamente llegando a la narrativa posteriormente y al guión de cine. Su constante evolución dentro de la prosa -que parece no haber cesado- obliga a ser cauteloso cuando llega la hora de ponerle membretes a su obra literaria.

Tenemos, por lo expuesto, tres figuras de perfiles nítidos en ese momento crucial para la literatura paraguaya. Podemos apreciar también la

(66).- Rodríguez Alcalá, H., Literatura..., pp. 75-76.

(67).- ibid., p. 76.

presencia de destacados escritores de otras generaciones que dando ejemplo de una juventud intelectual y estética cooperan en la génesis de la literatura contemporánea del país.

Para Roque Vallejos no es sólo "...el nacimiento de una nueva corriente estética, sino la primera aceptación de la vocación artística como estímulo humano" (68).

Las palabras del profesor Rodríguez Alcalá son igualmente reveladoras: "La renovación de la poesía paraguaya llevada a cabo por la que llamaremos, no sin reservas, la Generación de 1940, consiste no sólo en la liquidación definitiva de los rezagos modernistas gracias a la introducción de las escuelas de Vanguardia, entendida ésta en su proliferación de tendencias dispares aunque afines, sino en la adopción de una nueva actitud del escritor.

En efecto, a partir de los años cuarenta surge en el Paraguay un tipo de escritor que adopta el quehacer literario como el más importante, y la literatura entonces se convierte en carrera y en destino" (69). Estamos ante una actitud nueva, ante un nuevo tipo de autor: el escritor profesional.

No es nuestro propósito atosigar con citas pero el carácter inédito de estas palabras de Josefina Plá le confieren un valor especial -¿qué atmósfera reina en Asunción en esos años?-. "Así llegamos a 1940, año del estallido de la guerra mundial. Se hallan ya de regreso al país los poetas residentes en el exterior a cuyo cargo correrá orientar a la poesía en el lustro siguiente, el decisivo. Alguno de estos poetas había actuado ya en PROAL... imprimiendo el tono al programa difusivo y publicando en los diarios y revistas poemas de acentuado cariz surrealista, sin hallar, como se ha dicho, eco en el ambiente enrarecido. Estos poetas junto con Correa y algún intelectual extranjero de paso por el país ... intercambian sus experiencias a la expectativa de un tempero en la circunstancia cultural..... Se dan conferencias sobre autores mundiales de pronto en trance de "actualización motorizada": Eliot, Joyce, Virginia Woolf, Charles Morgan, Faulkner, D.H. Lawrence, Katherine Mansfield, Louis Aragon, Spender; se da a co-

(68).- Vallejos, R., op.cit., p.39.

(69).- Rodríguez Alcalá, H., Historia de la..., p.113.

nocer a Mc Leish y otros modernos poetas ingleses, franceses y norteamericanos; y se abren las primeras librerías que trajeron obras de actualidad rigurosa en novela, teatro, filosofía, sociología. El aire que entra... es vivificante"(70).

Estas palabras dichas por una de las máximas protagonistas del momento son singularmente diáfanas para comprender no sólo la atmósfera de cambio sino indirectamente las fuentes de que se nutriría Roa en su faz normativa.

Augusto Roa Bastos que en rigor es un autodidacta, luego de los clásicos españoles leídos en la biblioteca de su tío, Monseñor Roa, se empapa de este ambiente y culmina su formación en el exterior. Viaja a Europa en un carguero. Pronuncia una conferencia sobre literatura, en una audición radial, para la BBC. Corresponsal extranjero en Europa y Africa, esiste a los horrores de la Segunda Guerra Mundial. La experiencia bélica no será nueva para él en tanto que hizo la campaña del Chaco siendo un adolescente. Incluso lo sorprendió en el 36 la revolución paraguaya de aquel año.

De regreso al país seguirá vinculado al Vyá-raity (Nido de la alegría) "foco irradiante de la renovación en la literatura paraguaya". En este cenáculo se nuclea el grupo del 40.

Analizando este grupo a la distancia, es atendible considerar la existencia de dos corrientes en su seno. "La buceadora en la intimidad profunda. La extroversa de solidaridad humana que trata de captar la onda de un destino universal. Esta a su vez se bifurca en el cauce de la simple y conmovida proximidad y el que acusa anhelos solidarios en el troquel del compromiso ideológico".(71).

Esta bipolaridad se radicalizará con la guerra civil del 47. El grupo se separará y muchos irán al exilio, Roa entre ellos. Este episodio provocará pues la escisión de una incipiente tradición literaria. Muchos seguirán escribiendo desde fuera y otros desde dentro, pero resulta evidente

(70).- Plá, J., "Grupo de...", pp. 7-8.

(71).- Plá, J., Literatura paraguaya..., pp. 74-75.

que la generación del 40 se desarticula en el 47.

Hacia los años 50 se observa la existencia de otro grupo definido. Surge de la Facultad de Filosofía y de la Academia Universitaria y estéticamente sigue la primera línea de la generación anterior: la intimista, con fidencial. Pero antes de pasar al grupo del 50, demos una hojeada a estos integrantes del 40. Distingamos sus orientaciones.

Como queda expuesto, Josefina Plá ve dos corrientes en el grupo del 40: "Siguen el primer derrotero Exequiel González Alsina, Hugo Rodríguez Alcalá, Oscar Ferreiro; el segundo, Hérib Campos Cervera, Augusto Roa Bastos, Julio Correa, Elvio Romero"(72).

Correa es un hombre que escribe poco después del 40, se dedica al teatro en guaraní. Uno de sus méritos es el de haber jerarquizado al poeta en el medio: "Haber establecido de un tajo la distancia que separa al jugador del poeta, al recitador de frívolos salones, del auténtico escritor... Correa guardó siempre una actitud intransigente hacia la poesía que no fue se "de grito", y hay testimonio de que miraba con escasa estimación la poesía "intelectual" de sus compañeros, aún la de Hérib y Elvio, sus más afines"(73).

Campos Cervera, hombre versátil, inclinado a la reflexión, de poesía metafórica, no llegó a ser totalmente popular pero fue innegablemente el jefe del grupo. Tenía sin embargo una gran vocación de servicio que lo llevaría a decir: "que toda poesía debe servir". Dice de él la señora Plá: "En sus poemas diferenciamos las corrientes que antes se han señalado; y en rigor podemos ejemplificarlas en él. Poemas de profunda angustia existencial en los que resuena lejano un eco de Rilke, su maestro, el que pidió una muerte a la medida de cada uno. Poemas de exhortación y de combate; poemas en los cuales el hombre pasa con su estremecida tendencia solidaria. (...) Campos Cervera viene asumiendo para las generaciones surgidas con posterioridad rango representativo. Este rango le proviene sin duda de la sinceridad de su acento raigal, de su ejemplaridad; pero también -y esto es importante para definir a su grupo- de la altura humana con que asumió su

(72).- Plá, J., "Grupo de ..." , p.10.

(73).- ibid., p.10.

función poética"(74).

Estas citas un tanto excesivas, monopolizadas por Josefina Plá, no son casuales: esta autora pertenecida al grupo, se ha distinguido por su labor crítica (que le ha permitido adquirir una visión objetiva a la distancia) y estas semblanzas tienen un atractivo especial -son inéditas, responden a unas formulaciones concretas sobre el tema. De aquí su valor especialísimo.

Sus opiniones son pues un testimonio de primera agua. De Roa Bastos nos dice: "Empieza este poeta en el registro de la solidaridad humana, inspirándose en la atmósfera dramática de la guerra mundial. Vuélcase luego hacia la propia intimidad, para darnos algunos poemas que, según Walter Wey, son de lo más hermético producido por esta poesía; también de lo más bello, añado yo. Pocos poemas nuestros superan a los sonetos De la tierra y de sus Trípticos". Tenemos aquí una alusión clara al inicio de la poesía de Roa y al contacto vital que le significó la IIª Guerra Mundial en aquellos años. Esta última sería fuente de inspiración de una pieza teatral escrita por Roa en colaboración con don Fernando Oca del Valle.

Elvio Romero, el adelantado del 50, se inclinará al compromiso ideológico y será el más persistente y prolífico. También es el poeta paraguayo "más conocido y difundido". Ha publicado -del 60 al 74- diez libros. Recientemente ha aparecido su última obra: Destierro y atardecer.

Rodríguez Alcalá, González Alsina y Oscar Ferreiro cultivan la "expresión íntima o confidencial". Para la señora Plá el primero es un poeta de "matices suaves, sutiles, efímeros..."; González Alsina estaría en la línea de Neruda en lo que a poemas de amor se refiere; Ferreiro, traductor de Lautréamont y Rimbaud, acusa la influencia de estos autores en su escasa producción.

De la propia Josefina Plá queda por decir que a su labor poética se suma su producción teatral, narrativa y crítica. Su figura de algún modo es equiparable a la de Gertrude Stein por la influencia que ha ejercido en varias generaciones de escritores. Su obra de ficción es escasa pero singularmente valiosa. Su pieza teatral Historia de un número fue seleccionada como única representante del teatro paraguayo en la antología sobre teatro hispa

(74).- ibid., p.11.

noamericano que realizaron Suárez Radillo y Rodríguez Sardías. Su narrativa ha tocado el tema de la condición femenina en nuestras letras.

Como se señaló más atrás, este grupo se fragmenta con la guerra civil del 47. Al producirse el exilio -en algunos casos-, entra en acción una vez más el perspectivismo. Roa y Romero lo experimentan.

Otro hombre del 40, pero no del "grupo del 40", Rivarola Matto, publica en los 50 Folleje en los ojos. Es otra muestra del perspectivismo que se presenta como una constante de nuestra literatura. Por ello dice la ensayista: "Grupo de destino dramático, trunco en conjunto, sigue enhiesto en la silueta vertical de esos pocos supervivientes, al amparo de la distancia. Su poesía es la poesía que por primera vez intenta dar voz auténtica y profunda a la pasión de su tierra y de su gente, para comprobar que sólo a través de la ausencia, en sacrificio perspectivista, puede hacerlo. Con ella también la poesía paraguaya ingresa en el coro general americano con fraternal dignidad y conciencia de una misión humana".(75).

Esta situación de escribir fuera del país será de suma importancia para la evolución de Roa Bastos, quien luego de alternar teatro, poesía y prosa se volcará definitivamente a esta última. Es importante, por tanto, destacar este aspecto: a la influencia cultural nacional que pesa sobre Roa hay que sumar la vertiente cultural continental -y por extensión la universal-. Para comprender adecuadamente el sedimento cultural que encierra su mundo de autor de ficciones es imprescindible pues sopesar la herencia literaria del continente. Ubicarlo dentro de un marco generacional de las letras hispanoamericanas. Incluso por la gravitación que tendrá Roa en las generaciones literarias posteriores dentro y fuera de nuestra literatura.

Hacia los años 50 surge un grupo de perfiles nítidos -de una mayor cultura, al menos más unificada, de una cohesión generacional más sólida- resultante de un magisterio universitario. En rigor, del 50 para acá hay dos promociones: la del 50 propiamente dicha y la de los años 60.

Para Bareiro Saguier desde el punto de vista generacional no existe una gran diferenciación entre la promoción del 50 y la del 60 o aún es im-

(75).- ibid., p.13.

Obviamente existe también una vigorosa y fresca influencia de la literatura clásica española en la obra de Roa Bastos. La herencia literaria hispánica es detectable no sólo en sus primeros pasos como poeta sino también en su prosa de ficción. Sobre lo primero se hará referencia al hablar de su obra poética cuando repasemos su vida y sobre lo segundo cuando analicemos sus cuentos y novelas. Allí podrá constatararse la presencia, el soplo espiritual de autores como Quevedo y -en especial- Cervantes.

posible establecerla. Barreiro admite la división como promociones o grupos. Como contrapartida, el grupo del 60 se considera un núcleo auténtico e independiente del 50. y Plá y Miguel Angel Fernández aceptan dos argumentos: el haber publicado antes los del 60 que los del 50 y la distinta fuente de influencia poética.

No queremos dejar de mencionar la aparición de un último grupo o promoción: la llamada "promoción del 70" cuyo centro fundacional habría que buscarlo en la revista Criterio. Lo innegable es el perfil de estas dos promociones (del 50 y del 60) con respecto a la generación del 40, los nexos y divergencias que tienen entre sí y las diferencias que ofrecen con respecto a los autores que se han agrupado en torno a Criterio, los cuales -al decir de M.A. Fernández y Pérez Chaves- casi parecen un equivalente paraguayo de la generación española del 27: son los poetas-profesores o generación del "Scholar" estadounidense.* El tiempo dirá -grupos y/o promociones aparte- el momento en que terminan unas generaciones y empiezan otras en este lapso de treinta años que va del fin de la década del 40 (generación de perfiles nítidos y fuera de toda discusión) hasta nuestros años 70 que acaban de concluir.

Si bien la guerra civil produjo una separación y un corte en la continuidad de la tradición literaria, de algún modo persistió el vínculo entre el "grupo del 40" y el del 50. Los nexos fueron la trascendencia de Roa y Romero -que hizo que se los siguiera de cerca-, la personalidad de Campos Cervera -que desde fuera siguió siendo una especie de patriarca para los nuevos escritores- y la presencia de Josefina Plá en el país. Al no abandonar ella el Paraguay enlazó ambas generaciones con su labor literaria y de magisterio.

Los autores del 50 reconocieron como "maestros y precursores" a Cervera, Roa y J. Plá pero no se trata en ningún momento de un reconocimiento servil. Se habla de que Casaccia y Roa ya cumplieron su etapa. Para Rivaró la Matto la realidad se ha cargado de "nuevos contenidos". Esto significa que estos escritores tienen algo que decir. Estamos pues en presencia de un puñado de autores que intentan no repetir a los anteriores. Obviamente esto es saludable para el futuro de las letras nacionales. En tanto que

*Estos escritores y otros como Josefina Plá, Rubén Barreiro Sagüier y Juan Manuel Marcos fueron consultados sobre el particular por el autor.

El poeta y novelista del 50 Carlos Villagra Marsal estima que el carácter de "poetas-profesores" atribuible a los poetas de Criterio, no es una nota privativa de este grupo ya que varios autores del 50 también cumplen esa particularidad (Ramiro Domínguez, Barreiro Sagüier, el propio Villagra, etc.).

para Josefina Plá la historia de la literatura paraguaya es una "demorada línea horizontal", no ascendente, para Rodríguez Alcalá es posible cierto optimismo -para él es factible concederle algo así como "un voto de confianza"-.

El grupo del 50 surge de la conjunción de dos escuelas: la Facultad de Filosofía y la Academia Universitaria del Paraguay. Dice Bareiro Saguier (uno de sus miembros): "La primera... ayudó a dar ciertas bases científicas a la formación de los jóvenes. La segunda entidad fue iniciada y sostenida por César Alonso, sacerdote humanista español de gran huella en nuestra literatura más reciente. La Academia Universitaria fue el crisol en donde se forjó, con el estudio constante y la discusión limpia, la promoción del medio siglo. Cabe citar entre los más destacados poetas de este grupo a José María Gómez Sanjurjo, Carlos Villagra Marsal, José Luis Appleyard, Ramiro Domínguez, Rodrigo Díaz-Pérez, María Luisa Artecona, Elsa Wiezell.

La última hornada es la de los que surgen más o menos diez años después de la anterior. No tiene una diferencia sustancial de la precedente, o no es posible aún establecerla". En otra parte dice Bareiro: "La primera de estas promociones surge en torno al medio siglo y sus representantes son los que verdaderamente decidieron la continuidad de la literatura paraguaya en su sendero de resuelto progreso hacia las nuevas formas, al lanzarse generacionalmente en ellas. Se hizo conciencia en ella el compromiso con su tiempo y con su arte..."(76).

La cita de Bareiro esclarece varios puntos: nos da la pauta de las características de cada centro formativo, el cauce ideológico de estos autores, la presencia de una continuidad con respecto al grupo de Roa, su punto de vista como hombre del 50 sobre la escasa diferenciación existente entre los autores del 50 con respecto a la promoción inmediata (la del 60). Sobre este último punto, reiteramos la posición-argumentación de los poetas del 60.

Realizando un aporte a la cita de Bareiro hay que añadir dos cosas: Ricardo Mazó y él mismo completan el grupo del 50; todos estos autores se caracterizan por el cultivo de una poesía de tono confidencial sin desme-

(76).- Bareiro Saguier, R. "Tendencias culturales en el Paraguay". En: Américas, Washington n.º 3, V. 14, mar, 1962, pp. 32-33.

dro del cauce social.

Los escritores de los años 60 son Miguel Angel Fernández, Francisco Pérez Maricevich, Roque Vallejos, Esteban Cabañas, Luis María Martínez. Dos poetas muertos prematuramente completan esta nómina: René Dávalos y Nelson Roura. Dávalos para algunos críticos (por ser cofundador de la revista Criterio) podría ser incluido en la promoción del 70. Es decir, ser considerado como un adelantado del 70.

Dada la proximidad epocal es difícil precisar límites estancos. Sin embargo cabe señalar otros autores que han ido surgiendo: Ana Iris Chaves de Ferreiro -Premio de narrativa obtenido por su novela Andresa Escobar-, el periodista y novelista Jesús Ruiz Nestoza, Guido Rodríguez Alcalá, Emilio Pérez Chaves, Adolfo Ferreiro, Lincoln Silva que sorprendió a la crítica con su Rebelión después (1970). Este último autor empezó como poeta en los años 60, cultivó el periodismo y por su novela arriba mencionada fue elogiado por David Viñas. Incluso se lo comparó con Juan Rulfo en algún aspecto de su estilo. Años después la Ed. Crisis le publicó su segunda novela General, General. Todo esto permite decir que de algún modo esta literatura empieza a producir obras de una cierta calidad. Las deudas con Casaccia y Roa Bastos son evidentes empujando.

En lo que a Roa respecta, Adolfo L. Aldana puntualiza: "Roa Bastos ocupa el primer lugar en esta renovación por la más alta calidad de su novela... Cabe esperar que para los escritores paraguayos, principalmente los que están todavía en formación, los premios, las traducciones y los elogios estudios de prominentes críticos hayan sido un poderoso aliciente. Así mismo sus pronunciamientos en materia de teoría del arte y acerca de sus convicciones sobre la función del escritor deben haber despertado un gran interés entre sus colegas". A continuación hace hincapié en otra faceta: "No hay que descontar tampoco el clima favorable hacia el cambio a una literatura de más valor social y artístico que posiblemente produjo entre los paraguayos la calurosa acogida que se le dio a la obra narrativa del compatriota desterrado. La evidencia que presentamos del fermento que existe hoy entre las nuevas promociones tiende a confirmar nuestra hipótesis.

El espíritu de innovación y de superación en la temática, en las técnicas y estilo de narrar que parecen tener los nuevos escritores ha estado siempre presente en toda la ficción de Roa Bastos⁽⁷⁷⁾. Con esto queda claro la innegable influencia de Roa sobre la generación siguiente.

Esto nos permite afirmar dos cosas: a) Augusto Roa Bastos es un punto más en la línea evolutiva de la historia de las letras paraguayas (pero en ningún caso un punto cualquiera) -es un resultado y un punto de referencia, un punto de convergencia y un punto de partida en nuestra literatura en el que se condensan temas y elementos y del que parte una savia nueva-; b) Los autores posteriores -como se ha dicho- le deben mucho pero, volvemos a decirlo, no se trata de una deuda pasiva. Respecto a esto conviene señalar que éste es el mejor tipo de influencia. La presencia de Roa entre los nuevos autores no es paternal, recogen su aporte y buscan algo nuevo. Se diría que la presencia de las obras de Roa ha servido para que adquirieran una especie de conciencia adulta de su condición de escritores, para que tomen de él lo que estimen conveniente y lo dejen en cierto modo, aunque no puede decirse que la influencia de Roa haya concluido tanto más que este autor sigue quemando etapas en su propia evolución.

En los últimos años se da otro fenómeno: ciertos autores que por la edad pertenecen a la generación de Roa y Rodríguez Alcalá (del 40) empiezan a publicar. Rivarola Matto es un ejemplo, Jorge Ritter (1914) con su novela El pecho y la espalda (1961) es otro.

La señora Plá en medio de su producción teatral y crítica alcanza madurez como poeta en los 60. Rodríguez Alcalá registra: "De este año es La raíz y la aurora, acaso lo más logrado de su lírica. Invenición de la muerte y Satélites oscuros aparecen en 1965 y 1966, respectivamente"⁽⁷⁸⁾. En 1963 escribe una estupenda colección de cuentos: La mano en la tierra.

Ritter es un buen ejemplo de independencia respecto a Roa. La crítica ha señalado un acierto suyo que lo diferencia del otro: sus personajes buenos y malos se dan tanto entre los pobres como entre los ricos.

(77).- Aldana, A.L., op.cit., pp. 49-50.

(78).- Rodríguez Alcalá, H. Literatura..., p.78.

Antes de cerrar este recorrido por las letras del Paraguay creemos que merecen unas líneas estos nuevos autores. Hugo Rodríguez Alcalá destaca el sentimiento nostálgico y el tono melancólico entre los escritores del 50 quienes se unen "en una empresa común y colaboran en la revista Alcor ... nacidos entre 1925 y 1932, son testigos en la primera juventud, de la guerra civil de 1947 y sufren las consecuencias morales de la sangrienta lucha... Algunos, como Carlos Villagra Marsal (1932) se rebelan contra el mundo en que les toca vivir y escriben iracundos poemas"(79).

Ramiro Domínguez (1929) publica Zumos (1962), Salmos a deshora (1963), sus motivos sobre Perurimá y Zonzorimá -"Los casos de Perurimá"- lo convierten en uno de los mejores poetas de su generación. Con estos versos prácticamente glosa la intrahistoria*si no del Paraguay, al menos la del paraguayo. Su capacidad de síntesis le permite realizar una tarea casi similar a la cumplida por Roa Bastos en el terreno de la novela con Hijo de hombre.

José Luis Appleyard irrumpe en la poesía con Entonces era siempre (1963), El sauce permanece y Tres motivos (1965). Ese año publica la novela Imágenes sin tierra que ocupa un sitio importante dentro del ciclo de la "literatura paraguaya del exilio". Pero quizá una de las máximas aportaciones de Appleyard sea el relato -los monólogos que suele publicar en LA TRIBUNA de Asunción-. Estos trabajos suyos lo acercan bastante a Guillermo Cabrera Infante en tanto que se trata de literatura para ser escuchada, oída no leída. Esta literatura "oral" reproduce el habla bilingüe del campesino o del paraguayo medio. Por ello tampoco es temerario aplicar la frase "ese aliento vivísimo del habla no culta" que reservara Rodríguez Almodóvar para Los hijos de Sánchez (80) a estos cuentos breves suyos.

Por el 65 también aparece Mancuello y la perdiz de Villagra Marsal. Esta novela fue concebida en guaraní y escrita en español. Roa y Villagra Marsal son los únicos autores paraguayos que han encarado a fondo el problema del bilingüismo en la novelística paraguaya.*

(79).- ibid., p. 81.

(80).- Rodríguez Almodóvar, Antonio, Lecciones de narrativa hispanoamericana s.XX. (Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1972)p.97.

* La expresión "intrahistoria" es original de D. Miguel de Unamuno.

** Veamos dos ejemplos del bilingüismo en Villagra Marsal (tomados de su reciente poemario Guaraní del desvelado) que permiten apreciar el uso ventajoso de los dos idiomas en este autor.

La expresión "labio de las islas" contribuye a realzar el matiz expresivo en "El capitán despierto" (labio de las islas es una traducción de

Bareiro Saquier publica Biografía de ausente en Madrid en 1964. Ya antes había escrito poemas en revistas paraguayas. En el 54 obtuvo el premio del concurso de la revista Panorama con el cuento El clown. En el 54 con Julio César Trocha funda la revista Cuenco que luego se llamará Alcor. En 1971 obtiene el premio Casa de las Américas por su libro de cuentos Ojo por diente. Este libro escrito en nuestro idioma y publicado primero en francés con el título Pacte du Sang fue editado luego en español en Caracas. Bareiro es además un importante ensayista y crítico -como puede comprobarse en esta tarea- y actualmente es profesor de la Universidad de París.

Gómez Sanjurjo tiene puntos en común con Appleyard en el aspecto temático (evocaciones de una niñez lejana, perdida). Acaba de publicarle la Editorial Losada dos libros titulados Poemas y Otros poemas y una elegía que han sido muy bien recibidos por la crítica y el público.

Elsa Wiszel empieza como periodista -jefe de redacción de El feminista- y como poeta es tan prolífica como Elvio Romero.

Ana Iris Chaves de Ferreiro (1923) incursiona con Crónica de una familia (1966) en la posguerra del 70. Para Pérez Maricevich esta obra manifiesta una "débil y lejanísima reminiscencia" con Thomas Mann en su configuración. Escritora e hija de escritores (su madre Concepción Leyes de Chaves es una figura importante del costumbrismo), ha descollado en el cuento y su labor de novelista ha sido reconocida con Andresa Escobar tal como apuntamos más arriba.

Del grupo del 60 se destacan Vallejos y Pérez Maricevich como poetas y críticos literarios. Maricevich también incursiona en la novela y el cuento -"El coronel mientras agonizo"- . Se distinguen sus poemas Axil (60), y Paso de hombre (63). Vallejos ha publicado como poeta Pulso de sombra (61) y Los arcángeles ebríos (64). El credo estético del 60 lo da Miguel Ángel Fernández con A destiempo (66) y Guido Rodríguez Alcalá se da a conocer con Apacible fuego y La ciudad sonámbula (1966-69). Este último es casi un poeta de transición entre los grupos del 60 y 70. En este sentido se disputan su inclusión críticos de ambos grupos.

la frase guaraní Ca'agüy rembé). "las cruces que... costean sus 'delgados caminos'" (las comillas internas son nuestras para resaltar la expresión) de "Carta a Simón Bolívar" es una traducción de kuruzú etá o kosteaba i tapé poi (donde por otra parte se nota la guaranización-incorporación del verbo hispano costear; adaptación hecha con módulos hispánicos incluso).

C) Géneros literarios.a) La narrativa.

Para Josefina Plá existen dos corrientes -a principios de siglo- que canalizan la narrativa paraguaya: "La que elige su temática y con ella el ambiente y personajes en literaturas foráneas, con intrigas y caracteres convencionales, completamente estériles para una sedimentación tradicional... que se extiende hasta 1925... y la que busca sus motivos en el dintorno, cronológicamente paralela, pero que prolonga su ciclo". Luego dice: "En esta última entra en juego la fijación romántica y narcisista de que se habló, que estableciendo sus módulos sobre factores emocionales y afectivos busca el imprescindible acento colectivo en elementos históricos aislados de esa misma nacionalidad..."(81).

Se admite empero una tercera corriente, la de contenido social. Es fácilmente comprensible que se arranque desde 1900.

Por los acontecimientos históricos anteriormente señalados, la narrativa prácticamente no existía. Por ello tampoco llama la atención que sean tres extranjeros los que funden la narrativa paraguaya.

José Rodríguez Alcalá (argentino) escribe un volumen Écos del alma (1903) y en 1906 publica Ignacia, la primera novela paraguaya conocida. Inaugura con ello el tema de la narrativa rural, el costumbrismo -con el antagonismo campo-ciudad-. En realidad en Ignacia se dan elementos costumbristas y sociales (relativos a la condición femenina).

Goycochea Menéndez se incorpora en 1905 al novecentismo paraguayo con sus cuentos relativos al conflicto de la Triple Alianza.

El español Rafael Barrett inicia la corriente de cuento social con sus valiosos Cuentos breves (1910). Estos, Lo que son los verbales y El dolor paraguayo lo colocan en las antípodas de Goycochea. "Barrett debía ser un hombre desequilibrado, con anhelos de caridad y justicia"(82). Este autor no encajaba con el ambiente. Como ya explicara Hugo Rodríguez Alcalá, el país atravesaba una etapa espiritual que lo acercaba más al "Viejo Sur" que a la literatura social.

(81).- Plá, J., "Literatura paraguaya...", p.77.

(82).- Gamarra Doldán, Pedro., "Rafael Barrett y la magia de la verdad" En: Mundo nuevo, París, núm. 36, jun, 1969. Cita y comentarios sobre Barrett.

Barrett llegó a América en 1903. Había tratado a Maeztu, Baroja, y García Lorca llegó a interesarse por él. Entre sus lecturas se contaban Balzac, Maupassant, Zola, Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck, Verlaine, Heine, Samain, Galdós; también leyó a Bakunin, Kropotkin, Marx, Engels, los clásicos, Tolstoi y France y al futurista Marinetti. Incluso llegó a polemizar con Zum Felde.

Una personalidad poderosa como la suya no podía escribir en un estilo narcisista y/o conservadurista. Empero, si no tuvo éxito en aquellos años, su obra fundó la literatura de raigambre social. Esta, de algún modo permaneció subterránea para aflorar con fuerza en los años 30 con la Guerra del Chaco. Pero hay testimonios que prueban que durante el modernismo esta corriente no desapareció totalmente.

Aurora (1920) de Juan Stefanich que encara el tema de las guerras intestinas y un reducido número de textos -contabilizados por Pérez Maricevich- son el puñado de obras que difieren de la vertiente nacionalista.

Los autores y obras registrados por Maricevich son: "Miguel González Medina, El loco de la celda n° 13; Carlos Frutos, Los cuervos de Icarie; David de Valladares, Gavilanes y palomas; Luis Alvarez, El saco nuevo" (83).

Luego vendría Casaccia con sus obras revolucionarias para el ambiente literario paraguayo, se sumaría la narrativa del Chaco, el teatro de Correa y llegamos al 40. Como puede apreciarse, la simiente de Barrett no desapareció.

Adolfo Aldana encuentra más de un punto en común entre Barrett y Roa Bastos en lo que a la descripción de la selva se refiere como en lo tocante a los sufrimientos del hombre. Para ello realiza un cotejo estilístico entre trozos de Hijo de hombre y Lo que son los verbales (84).

Pero en la etapa modernista, como en la anterior, sólo publican con éxito los que permanecen en la línea conservadurista-narcisista. A este grupo pertenecen los ya citados J. Natalicio González (Cuentos y Parábolas, 1922); Acosta Flores (Cuentos nacionales, 1921); María Teresa Lamas de Rodríguez Alcalá (Tradiciones del hogar I, 1925 y II, 1928). En rigor, des-

(83).- Pérez Maricevich, F., Antología del cuento paraguayo. (Asunción, Ed. Comuneros, 1969), p.15.

(84).- Aldana, A.L., op.cit., p.55.

parecida la corriente foránea, las otras dos coexistirán en esta literatura. Esta última escritora publicará Huerta de odios (1944) y La casa y su sombra (1955).

Concepción Leyes de Chaves incorpora a la novela paraguaya el elemento folklórico, las leyendas y los mitos en obras como Invasión (1941) y Río Lunado (1951). Con Madame Lynch (1957) realiza la categoría de la novela histórica.

Con la novela Del surco guaraní (1949) de Juan F. Bazán empieza tardíamente la "novela de la tierra" en el Paraguay. En el 51, González publica La raíz errante dotando de un matiz nativista, mundonovista, esta corriente literaria. Vemos pues que alguna variante van adquiriendo estas corrientes -la vertiente social experimentará cambios de Villarejo a Casaccia y de éste a Roa Bastos-.

Las características generacionales del grupo narcisista son: "Antítesis campo-ciudad (el campesino es el reservorio de las virtudes de la raza; la ciudad, es decir, el centralismo administrativo, lo corrompe, lo desvía y esteriliza su esfuerzo)... Prurito folklórico costumbrista (el autor trata a toda costa de darnos una visión lo más detallada posible de las costumbres, usos, tradiciones... buscando en ello el perfil definitorio de lo nacional... Reiteración y estereotipia temáticas (Rasgos en cierto modo ya incluidos en los anteriores)" (85).

El otro grupo, al que Plá -Maricevich califican de "reelista-crítico" incluye los nombres de Casaccia, Reinaldo Martínez, J. Plá, Jorge Ritter, Rivarola Matto, Roa Bastos, Carlos Garcete, Ana Iris Chaves, Mario Halley Mora, Appleyard y Villagra Marsal -la mayoría ya comentados en estas páginas-, y aglutina las siguientes notas distintivas según estos críticos: "la mayor amplitud del área temática... aparecen... los grandes temas señalados...: el yerbal, la Guerra del Chaco (como tema abierto a conflictos síquicos y éticos) las cuestiones económico-sociales, el problema del exilio (éste se ha convertido en tema de elección en el período más reciente: anotamos La llaga, de Casaccia; Imágenes sin tierra, de José Luis Appleyard,

(85).- Plá, J.- Pérez Maricevich, F., op.cit., pp. 190-191.

algunos cuentos de Roa Bastos, Los exiliados, del mismo Casaccia)"(86).

De esta cita se pueden inferir al menos dos o tres cosas sobre Roa:

a) nuestro autor no sólo pertenece a una generación y a un círculo determinado de escritores (generación y grupo del 40), también es perfectamente localizable dentro de una vertiente o tradición literaria; b) Roa no sólo tiene una temática propia, con una estimable aportación a la literatura de la Guerra del Chaco, sino que también se lo puede incluir -junto con Casaccia- dentro del ciclo literario más reciente y novedoso de la literatura nacional: el de la literatura paraguaya del exilio; c) Roa Bastos, ha trascendido, personalmente, la etiqueta de autor "social", "realista" o incluso su adscripción a una cierta faceta del realismo "mágico", aquélla con la que se lo vinculó a Asturias durante mucho tiempo; su último libro permite ubicarlo dentro de la literatura fantástica, en la línea de Borges o de Severo Sarduy -si nos atenemos a su preocupación por el lenguaje como tema en sí-.

En 1953, con El trueno entre las hojas empezaría su producción editada en prosa. Por esta obra es lícito relacionarlo al "realismo mágico", aunque en estos cuentos encierra más de una trama fantástica -enmascarada en un ambiente naturalista que lo acercan más a Borges que a Asturias.*

En estos años se dan novelas casi en serie -y que dan una pauta del anacronismo de la narrativa paraguaya-: J.N. González publica La raíz errante (51), novela pseudomundonovista, José María Rivarola Matto -desde el exterior- publica Folleaje en los ojos (52), novela de la ciudad en el campo (el protagonista, ciudadano, va a los yerbales del Alto Paraná y se debate entre dos tipos de mujer: la mujer del campo y la de la ciudad); Gabriel Casaccia en el mismo año -también desde el exterior- escribe La babosa, su perando esta antinomia y ofreciendo -para Plá - Maricevich- una "obra sin protagonista": una "síntesis de obra psicológica y social", una verdadera radiografía de Areguá (para Rodríguez Alcalá, por la visión particular que de Areguá tiene Casaccia, aquél tendría puntos en común con Comala y Macondo); al año siguiente aparecen los cuentos de Roa -que también está para

(86).- ibid. p. 192.

* Quien ha hecho notar el nexo fantasía-naturalismo es Emir Rodríguez Bo-
negal.

ese entonces en la Argentina-.

También en la vertiente de Roa y Casaccia se aprecian ramificaciones: realismo socio-psicológico, novela de la ciudad, realismo mágico, novela de la tierra (Reinaldo Martínez con su Juan Bareiro, con matices de picaresca, sin caer en las características de otro grupo).

Las primitivas corrientes fundadas por Goycochea (narcisismo conservadorista, de cuño nacionalista), José Rodríguez Alcalá (costumbrismo), Barrett (crítica social), el cauce foráneo, han desaparecido, se han fusionado y/o ramificado.

Antes de cerrar este punto, y como paso previo a una evaluación final, creemos oportuno pasar una breve revista a ciertos autores para dar una idea más acabada de esta narrativa.

GABRIEL CASACCIA. Este autor ha sido -como ya apuntamos- el primer narrador moderno del Paraguay. A sus obras ya señaladas deben sumarse Mario Pareda (1940) y El pozo (1947) -nada que ver con las obras del mismo nombre del boliviano Céspedes y el uruguayo Onetti-.

Con La babosa alcanza una alta cota en su producción. Por un lado realiza un estudio del "coyguá" -el tonto, el tímido que se avergüenza, el campesino que no sabe desenvolverse en sociedad- en Ramón Fleitas y por otra parte logra un cumplido retrato femenino en doña Angela, la vieja habitante de Areguá, que con sus anónimos tiene atemorizado y amordazado al pueblo.

Dice la esposa de Fleitas: "Se me hace que el campo lo vuelve más campesino de lo que es. Areguá lo ha convertido en un coyguá. Cuando estábamos de novios en Asunción nunca se le escapaba una palabra en guaraní. En cambio, aquí, en cuanto se encuentra con un campesino, se pasa las horas charlando en guaraní y se ríe a carcajadas como si estuviera muy alegre". En otra parte dirá: "A doña Angela, las malas lenguas le achacaban ser la autora de anónimos que recibieron algunas familias en el pueblo. Adela no lo creía, pero aunque fuera cierto, estaba segura que doña Angela era una amiga suya de corazón y jamás le escribiría anónimos" (87).

De estos trozos podemos apuntar algunas cosas: el guaraní es considerado por ciertos estratos sociales del Paraguay como elemento "guarango"

(87).- Casaccia, Gabriel. La babosa (Bs.As., Losada, 1960), pp.113-y 120.

(poco culto, poco distinguido); idioma aborigen aparte, el "coyguá" en un tipo humano que ha asimilado sólo externamente la cultura occidental; Areguá es una especie de infierno dominado por la maledicencia -es pues una comunidad dominada por "el que dirán"- . Roa se ocupará de Casaccia y de Areguá en Yo el Supremo incorporándolos a la ficción de la novela.

Con Los exiliados (1966) Casaccia logra quizá el máximo aporte a la literatura del exilio.

"-No va a durar mucho el general Alsina- opinó el doctor Gamarra en voz baja y con actitud de quien cuenta un secreto-. No creo que pase mucho tiempo sin que haya novedades... Estamos en una grande y segura. Mejor que la de enero pasado. Esta vez no falla. -Y se calló dando a entender que hubiera podido decir otras cosas". "Esa transmisión de las once y media nunca se la perdía el doctor Gamarra, Si estaba en la calle, volvía apresuradamente a casa a esa hora para pegar el oído al aparato de radio..." (88).

Estamos ante el exiliado que sueña con improbables golpes de Estado, con volver a su antigua posición política, con el hombre que todos los días escucha la audición oficial por radio, desde la orilla del país vecino, revolviéndose de ira por los insultos que recibe su partido, por la propaganda oficial que le resulta intolerable. Es el tipo de hombre para quien el reloj del tiempo se ha detenido. Casaccia nunca toma partido por un grupo político determinado.

El exiliado es el hombre que se ha alejado del país por razones políticas y esto es lo que cuenta para él.

Otro tipo de exiliado es Gilberto Torres: "¡Los exiliados! No me hablen de ellos. Todos chismosos, charlatanes y envidiosos. Sacándose la piel a dentelladas los unos a los otros. Me dan asco... En cuanto pueda rajo de aquí. Desde hace un año vivo como una rata saltando del agujero de Areguá al agujero de Clorinda y de éste ahora al de aquí"(89). Aquí se presen

(88).- Casaccia, Gabriel, Los exiliados. (Ra.AS, Sudamericana, 1966), p.31.

(89).- ibid.; p:46.

ta un aspecto , el de las pequeñas intrigas entre los miembros de esta colectividad en las provincias argentinas cercanas al Paraguay.

Otro detalle también registrado por Casaccia es el de la discriminación sufrida por estos grupos en el exterior: "Me refiero a mi ascendencia polaca porque aquí tienen un pésimo concepto de los polacos, tanto que la vez pasada un amigo que me aprecia, me decía que yo no debía permitir que me llamasen polaca... -La gente es charlatana y habla porque tiene boca- respondió el doctor Gamarra... -con nosotros los paraguayos pasa lo mismo; porque hay unos cuantos paraguayos encerrados en la cárcel... nos miden con la misma vara..."(90).

Casaccia obtuvo el Premio Kraft en 1964 con La llaga y el Premio Primera Plana en el 66 con Los exiliados.

JORGE RITTER. Con El pecho y la espalda Ritter incursiona en un campo nuevo: el de la lucha contra la superstición en el campo llevada a cabo por un médico, tal como bien señala Pérez Maricevich. El dolor del pecho y la espalda se refiere a un dolor reflejo, generalizado, que venía de diversos focos que se hallaban fuera de la cavidad torácica. Mezcla de dolor y de cansancio, producto de mucho trabajo y de una alimentación deficiente.

El protagonista, Leonardo Reyes, es huérfano, criado por una tía solterona. Hijo de una rancia familia, educado cristianamente -con un aire de mojigatería- hace la campaña del Chaco, se gradúa de médico y llega a jefe de Clínica Quirúrgica. Esto le abre las puertas de la sociedad asuncena -sociedad tradicional que concede gran importancia a los profesionales, especialmente si son profesiones tradicionalmente bien vistas-. Así Reyes entra a noviar con la hija de un acaudalado hacendado, una niña que ha estado dos años en Buenos Aires -signo de "status" social-. Luego será director de un hospital en Tacuaty, enfrentará una epidemia de disentería, encarará al cacique local y a la prepotencia de la gendarmería del lugar -otro signo de prestigio social: el uniforme-. Morirá de un balazo entre el pecho y la espalda, a manos de un padre ignorante que le atribuye la muerte de su hijo.

El vocabulario empleado por Ritter indica su condición de médico: gastroenteritis, toxicosis, vómitos, diarreas, hipertrofias del bazo, etc.

Pero su novela es sobria, original, bien escrita.

RIVAROLA MATTO. Este escritor -importante como autor teatral y con ciertas dotes de humorista en su teatro- logró parcialmente reflejar el mundo de los yerbales en su novela Follaje en los ojos. El subtítulo del libro es significativo: Los confinados del Alto Paraná. La novela por su temática recuerda vagamente a Recuerdo de la casa de los muertos de Dostoyevsky, pero el parecido acaba allí. Rivarola pinta tipos humanos diversos, logra dar una idea del ambiente inocuo del pueblo pero la obra no llega a estar totalmente plenificada. El protagonista, un ex-universitario, adopta un aire paternal para con la muchacha campesina lo que le da a la novela un tono moralizador.

ANA IRIS CHAVES DE FERREIRO. Perteneciente a la promoción del 50, ya hablamos de ella como novelista. También ha dado señales de destacarse en el cuento. Doble expiación es un buen ejemplo. Ambientado en la Guerra del Chaco, este cuento expone con vocabulario preciso, sobrio, el caso de un marido que descubre en sus latrocinios de cadáveres -en pleno frente- la infidelidad de su esposa. Engaña a ésta manteniendo la correspondencia en lugar del amante muerto, luego regresa y se venga. En el desenlace ella se suicida y él muere cuando intenta huir del Stadium donde ha sido retenido por no tener documentación.

Pérez Maricevich estima que esta autora puede ser una esperanza digna de atención.

LINCOLN SILVA. En Rebelión después Silva utiliza la corriente de la conciencia como un complemento que llega a ponerse a la narración, como una contrapartida al relato. Es un aporte y a veces un mecanismo de defensa para huir del presente. Esto se aprecia cuando la corriente de la conciencia, en vez de reaccionar ante los sucesos externos, se vuelve hacia atrás, a los recuerdos. La acción se ubica en Barrero Grande y en Asunción, pero a veces es difícil ubicar el sitio. A lo largo de su prosa, Silva nos va dando pistas: la 2ª proyectada, el "Tano" -bar-, nos hablan de Asunción; la cordillera, la ruta, nos ubican en el contexto rural. Gracias a esto también ubicamos los saltos de tiempo. Ciertas figuras utilizadas por Sil-

va en su relato de ficción, son perfectamente identificables: Marcus Robertson, el embajador itinerante del Imperio, la Agencia Internacional del Control, el Polígono, etc. nos hacen pensar en Rockefeller, la C.I.A. o el Pentágono, respectivamente. Pero el valor real de esta novela breve radica en cómo está escrita. Esta y otras obras permiten considerar que en el Paraguay se está dando un desplazamiento de la concepción histórica hacia la concepción "ficticia", es decir, se está empezando a admitir la ficcionalización en el terreno literario, lo cual resulta altamente esperanzador como lo puntualizara Maricevich.

A la luz de todo lo expuesto cabe decir que la narrativa paraguaya ha quemado muchas etapas. De las obras elementales de Goycochea o la prosa modernista de Fariña Núñez hasta lo producido por Casaccia, Appleyard, Villagra Marsal, Silva, Roa, -que hemos dejado a un lado exprofeso, ya que lo estudiaremos detalladamente en este trabajo- ha llovido bastante.

Podemos apreciar algunas cosas: a partir del 52 la novela paraguaya adquiere mayoría de edad; la producción más interesante se ha logrado en el exterior -la obra de Roa, Casaccia, la novela de Rivarola Matto, etc.-; existe una mayor preocupación por los problemas humanos y sociales; las novelas y cuentos escritos dentro del país también han alcanzado un nivel de alta calidad -Imágenes sin tierra, Crónica de una familia, La quema de Judas (de Halley Mora), los cuentos de Maricevich y Appleyard, etc.-; se empieza a aceptar la ficción pura; se da una mayor apertura de criterios, no obstante, "la persistencia, aunque atenuada, de ciertos factores inhibitorios impide desarrollar en toda su amplitud las indudables posibilidades virtuales"(91).

Obsérvese que Plá-Maricevich encuentran ya como innegable la presencia de un talento literario genuino amén de "una apertura a la opinión" en el ambiente interno, tal cual lo reseñan.

Pese a lo exiguo del número de obras y las limitaciones artísticas y estilísticas aún existentes es aceptable que el saldo empieza a ser favorable.

Pese a los golpes de su historia, el Paraguay empieza a tener una narrativa exportable -aunque no esté difundida lo suficientemente-. Tiene un aporte que ofrecer a Iberoamérica. Y la prosa de Roa es un resultado de to

(91).- Plá, J. - Pérez Maricevich F., op.cit., p. 194.

do un proceso, al cual ha contribuido decisivamente desde el 53 -basta ver la literatura, la prosa del grupo inmediato posterior-. Con todo reiteramos que una literatura es algo más que unas obras bien escritas. Por ello, falta bastante aún para hablar de una literatura orgánica y pujante.

b) El ensayo

Nos limitaremos a precisar uno o dos detalles. En los primeros años vemos el deseo de reivindicación nacional entre los ensayistas paraguayos -los novecentistas-; en la época modernista observamos (en sus dos momentos) un puñado de autores brillantes que se preocupa por los problemas del país; durante la contienda chaqueña surgen los estudiosos que defienden la posición paraguaya; en los 40, en cambio, empiezan a surgir los ensayistas literarios: Josefina Plá, Hugo Rodríguez Alcalá, el propio Augusto Roa Bastos (cuyos conceptos literarios sobre novelística, literatura paraguaya, realismo, etc, dan muestra de que nos hallamos ante un autor doblemente dotado: como creador y como teórico); en los 50 y 60 los ensayistas teórico-prácticos se incrementan: Bareiro Saguier, Ramiro Domínguez, Pérez Maricevich, Roque Vallejos, etc.

De estos hechos cabe concluir dos cosas: a) empieza a aparecer la crítica literaria propiamente dicha -que es un género en sí y una forma de creación-; b) los propios escritores -del 40 para acá y cada vez en mayor número- cultivan la crítica. Y lo hacen con lucidez, con seriedad y rigor. Es otro signo de que "lo literario" empieza a reemplazar a lo histórico en nuestras letras (y también es una evidencia de que nuestros escritores ya no son improvisados, están formados y en condiciones de crear como de teorizar).

Esta labor crítica empieza a trascender lo nacional, se está convirtiendo en un aporte al ensayo literario hispanoamericano. El nivel de estos críticos casi no merece comentarlos. Basta echar una hojeada a las fuentes de este trabajo para apreciar la seriedad de estos ensayos. Rodríguez Alcalá cultiva la docencia y la crítica en E.E.UU. desde hace años y otro tanto hace Bareiro en la Universidad de París. Josefina Plá no necesita presentación a estas alturas.

c) El teatro

Refiere Josefina Plá: "Ya en 1544 se da en Asunción la primera y accidentada representación -autosacramental injerto de sátira- que es también la primera farsa sudamericana. Pero la continuación no justifica tan auspicioso comienzo"(92).

En la etapa jesuítica se dieron autos, loas, pequeñas óperas. Hubo poco teatro en la Colonia y no de producción local. En 1800 se representa en Asunción La vida es sueño y en 1804 Tancredi. Ambas costeadas por el Cabildo. Para la señora Plá los mismos factores que influyeron negativamente en la narrativa y la poesía inciden en el teatro.

En la época de don Carlos Antonio López se incluye al teatro en el plan cultural. Bermejo es uno de los primeros autores (el maestro español del poeta Talavera). Con la guerra desaparece todo y a fines de siglo aparecen de nuevo los primeros balbuceos.

Hugo Rodríguez Alcalá por su parte apunta: "La primera obra teatral de autor paraguayo se iba a estrenar a comienzos del siglo siguiente. Se trata de La cámara oscura, del poeta Alejandro Guanes..."(93). Unas líneas más abajo nos dice: "El estudio del teatro paraguayo es tarea difícil, por que la mayoría de las obras no se han publicado o se han perdido. Josefina Plá afirma que en los últimos cien años deben haberse escrito más de doscientas. Y ni ella, que hace años trabaja en los archivos y pone ejemplar empeño... ha podido obtener las que más le interesaban".

En la etapa modernista la producción teatral aparece más consistente. Integran esta camada: Leopoldo Centurión (el narrador de CRONICA), Miguel Pecci Saavedra, el doctor P. J. Caballero, Facundo Recalde, Arturo Alsina, Luis Ruffinelli y Gabriel Casaccia (el novelista). Casaccia escribe en el 32 El bandolero. Recalde cultiva la comedia. Alsina, argentino pero perteneciente al teatro paraguayo, logra éxito con La marca de fuego (26), Flor de estero y El derecho de nacer (27). Influido por Ibsen y Pirandello no ha sido muy bien tratado por la crítica.

Entre los defectos del teatro paraguayo se mencionan: el predominio del diálogo sobre la acción, la retórica, una concepción funcional y melodramática. En compensación se observa dignidad escénica y aspiración huma-

(92).- Plá, J., "Literatura paraguaya...", p.84.

(93).- Rodríguez Alcalá, H., Historia de la..., p.193.

nista -como apunta J. Plá-.

Con la guerra sobreviene la ascensión del teatro en guaraní a la escena de la mano de Correa. Este autor logra llevar la vida del pueblo con autenticidad al tablado. Como reseña Rodríguez Alcalá, del 33 al 46 eclipsa a los autores de lengua española. Su teatro es de denuncia, contundente.

En plena guerra logra sensibilizar al público al punto que no podía entrar toda la gente al teatro por no dar abasto. Pero hay otro aspecto que destacar: su teatro adquiere ribetes de sinceridad en guaraní, no en español. De aquí que la importancia de Correa va más allá del teatro.

Se llegó a decir que sólo en guaraní se podía escribir un auténtico teatro paraguayo. No se dijo lo mismo de los otros géneros pero desde entonces se planteó el problema del bilingüismo en la narrativa paraguaya. Algunos optaron por ignorar el guaraní, otros lo incorporaron con exceso -debiendo recurrir al apartado con una suerte de mini-diccionarios al fin de las novelas-, los más sensatos optaron por el español guaranizado (el code-switching a que aludimos anteriormente), Roa Bastos entre ellos.

Sobre Correa resta decir que si no fue el primero, fue el único autor que consiguió jerarquizar verdaderamente el teatro en guaraní. Sus obras más conocidas son: Sandía Ivivý (Sandía subterránea), Guerra ayá (Durante la guerra), Pleito riré (Después de la guerra), Ierajo yebý frentepe (Vete de nuevo al frente), Peicha querante (Seguirá siendo así para siempre).

Por aquellos años, el abogado Luis Ruffinelli estrena una obra singular (4 de julio del 34): La conciencia jurídica del barrio. "Fue una farsa cuyos personajes, habitantes de un conventillo, parodiaban sarcásticamente las discusiones que sobre el conflicto del Chaco se mantenían en el seno de la famosa Comisión mediadora (Argentina, Uruguay, ... era la sociedad de Naciones la que envió dicha comisión" (94). El título también aludía a una muletilla jurídica muy en boga: "La conciencia jurídica de América" * Los dos vecinos al final se reconciliaban y le daban una paliza al intrínseco -un extranjero que era inequívocamente el tío Sam-.

En la década siguiente Roa Bastos aflora como autor teatral -en cola

(94).- Plá, J. Correspondencia.

* Entre las personalidades que intervinieron en las mediaciones se encontraba el canciller argentino Saavedra Lamas que sería galardonado posteriormente con el premio Nobel de la Paz.

boración con Fernando Oca del Valle- con la pieza Mientras llega el día. La pieza se estrenó en el teatro Municipal el 28.7.1946, sin embargo nunca se editó. La pieza se desarrolla cuando los personajes -nazis- ya han sido derrotados. El tema gira en torno al conflicto "provocado por la situación en el seno de una familia (la de un jefe nazi)"(95). Estamos aquí en presencia del efecto inmediato que ocasionó la Segunda Guerra Mundial en Roa quien había desempeñado tareas de corresponsal extranjero en la misma.

Josefina Plá logra triunfos como autora teatral sola o en colaboración, Víctima propiciatoria y Ah, che memby cuera (Ah, mis hijos, escrita en español) son dos piezas significativas de su producción. Con Roque Centurión Miranda escribió: Episodios chaqueños, Aquí no ha pasado nada, Desheredado, La hora de Caín, María Inmaculada, Sobre en blanco. Todas estas obras significan logros dentro del teatro paraguayo.

González Alsina, otro poeta del 40 también incursiona en el teatro así como Ramiro Domínguez. Pero quizá los dos autores más destacables del teatro paraguayo actual sean José María Rivarola Matto y Mario Halley Mora.

Rivarola con El fin de Chipí González (1956) logra cierta difusión por toda América (por radio y en versiones discográficas) y con La cebra y la flor (1965) se convierte en el "mejor dramaturgo de su generación" según Rodríguez Alcalá.

Halley Mora, el novelista de La quema de Judas, aporta al teatro nacional Se necesita un hombre para caso urgente (1959) y El dinero del cielo (1961). En los 60 su teatro alcanza dimensiones de protesta y reivindicación ética con piezas como Testigo falso, La noticia, La pasión de Magdalena Servín.

El teatro paraguayo no ha alcanzado empero el desarrollo y madurez de la narrativa, el ensayo o la poesía.

d) La poesía

"¿Poetas? Los hubo y con más bulto de llama y acólitos adiestos que nuestra poesía hermética de hoy. Pero eran cantores que recibieron en un

(95).- ibid.

revuelto calendario romántico y modernismo, a Hegel, Comte y Nietzsche y una dosis de naturalismo parnasiano, todo destilado en la misma redoma. Ha blaron del amor, de musas de gasa y amatista, construyeron pectografías poéticas, desnudaron a la Artemisa del Louvre y ventearon su rastro por los montes de Caaguazú. Pero del hombre, no queda cuando mucho sino una vi sión zarzuelesca, de bravos mocetones y doncellas de talle avispa, vestidos en parada de domingo.

Esta es otra manifestación, más amable y menos rotunda que el legado de Manuel Domínguez y por ello el caramelo de los convites familiares y bordón inépuisable del folklore músico. Qué lejos están aún los adobes vi lentos con que Julio Correa levanta su teatro, sólido como un muro de presencias"(96).

Esta cita de Ramiro Domínguez es un ejemplo admirable de concisión. Empieza por hacer un corte entre la poesía exhuberante de ayer y la hermética de la actualidad. Luego establece matices: los que siguen a Comte, los que escriben sobre gasas y amatistas, los que dan una visión "zarzuelesca" (positivistas, modernistas y nativistas, respectivamente), Correa y su teatro. Al hablar de Correa también está hablando de la poesía de contenido social -y tácitamente de la muerte del modernismo y el comienzo de la vanguardia del 40 que influirá en el hermetismo de los 50-60-.

Para William H. Roberts "...Piras sagradas,... puede ser considerado como el comienzo de la poesía de protesta social en el Paraguay moderno" (97).

Roberts se refiere a la poesía de Leopoldo Ramos Giménez. Ambos críticos dan preeminencia a dos autores con inquietudes sociales. Ambos, ubica bles en el modernismo rompen con éste.

Para Josefina Plá la crónica de la poesía paraguaya moderna comienza con la obra de Heriberto Fernández, Julio Correa y Hérib Campos Cervera. Ve mos de nuevo el nombre de Correa asociado ahora con el de Cervera -autor modernista que luego revelará una vena social-.

Rodríguez Alcalá, por su parte nos dice: "Pronto Roa Bastos, Campos

(96).- Domínguez, Ramiro. "El hombre paraguayo en tres poetas sociales: C. Cervera, Roa Bastos y Elvio Romero". En: Alcor, Asunción, n° 16, ene-feb, 1962, p.10.

(97).- Roberts, W.H., op.cit., p.B.

Cervera y Josefina Plá integran un reducido cenáculo literario al que se adhieren, bien que en calidad de discípulos, otros jóvenes escritores"(98).

De esto se puede inferir que la poesía social contribuye a romper con el modernismo -al punto que muchos autores de este movimiento se independizan de él-; con el perspectivismo (Fernández) y la inquietud social, la poesía se vigoriza y empieza la etapa moderna; la poesía alcanza la faz vanguardista con integrantes del "grupo del 40" (Cervera, Correa, Plá, Roa Bastos, etc.).

Veamos algunos nombres representativos de estos momentos. En la generación del 900 tenemos a un poeta puro que representa bien el espíritu "surdista-noventaiochista" del Paraguay de entonces: Alejandro Guanes. Este lee a Espronceda, Musset, Lamartine, Zorrilla, traduce a Poe. En su poema "Las leyendas" -tal como analiza H.R. Alcalá- evoca a la Dama Donairoso, al Caballero Impávido, al Inválido del morrión; al hacerlo se ocupa del pasado colectivo (La guerra del s.XIX).

Fariña Núñez, desde Buenos Aires, alcanza conciencia de su modernismo. Escribe cuento, poesía, teatro, ensayo y novela. En este autor se aprecia una nota social. Rodríguez Alcalá puntualiza que cumplió una función importante su poesía en este sentido al contribuir a la afirmación espiritual del Paraguay. No olvidemos que hacía poco tiempo que el país había sido do arrasado. Así, en "Al General Díaz" (héroe de Curupaity) nos dice:

Yo sé mi general, que no estás muerto:
tú vives y palpitas todavía
en el ámbito diáfano y desierto
del magno choque de la gran porfía...

Unos versos suyos -pertenecientes al Canto Secular - están vivos en el corazón de los paraguayos:

¡Asunción, la muy noble y muy ilustre,
la ciudad comunera de las Indias,
Madre de la segunda Buenos Aires,
y cuna de la libertad de América.!

Fariña Núñez consigue condensar aquí la cita de una cédula real ("muy noble y muy ilustre"), la segunda fundación de Buenos Aires por un contin-

(98).- Rodríguez Alcalá, H. "Augusto Roa Bastos y El trueno entre las hojas". En: Rev. Iberoamericana, n° 39, T.XX, 1955, p.24.

gente proveniente de Asunción, la Revolución Comunera y el hito que supuso el levantamiento comunero en la historia americana. Nunca Asunción -la "ciudad-país" como la llama Roa- estuvo tan bien perfilada como en estos versos.

Cuando compuso el Canto secular se propuso "Encerrar el Paraguay en su canto". Y puede decirse que lo logró. El Mandutí, los frutos del país, el tabaco, los animales, la selva, la Constitución, el idioma guaraní, todo eso está allí.

Julio Correa, como ya dijéramos, es el hombre que jerarquiza al poeta como tal. Su verso, como su teatro, aparece como un látigo en la escena nacional cuando dice:

No cantéis más, poetas, vuestras viejas canciones.
 Cuando a las libertades se opone la muralla
 de crimen y mentira;
 y son vuestros señores los ladrones
 y impera la canalla
 más ignara y más vil,
 abandonad la lira
 y empuñad el fusil

(selección de W.H.Roberts).

Alguien lo llamó "el gran poeta civil del Paraguay". Cronológicamente hay otro poeta que lo antecede: Ramos Giménez. Este, compañero de Ortiz Guerrero, ya en 1916 se inclina hacia el obrero y en rigor recuerda a Barrett cuando se refiere a la explotación:

Dolor que corre en su cauce, va la negra pro-
 cesión.
 Las sombras se delinean a la luz de los pa-
 lacios.
 Sobre el brillo del asfalto, los sucios harapos
 son
 como el sarcasmo del siglo... Y revienta
 en los espacios:
 la marseles del pueblo tal como una mal-
 dición. (ibid.)

Quizá no sería erróneo hallar un eslabón temático entre Barrett y Roa Bastos en la poesía que produjera en ese momento Ramos Giménez. Este...

se refiere en términos violentos cuando se pronuncia sobre la explotación en los verbales. Como dijimos anteriormente, Adolfo L. Aldana hallaba puntos en común entre lo que son los verbales y la narrativa de Roa.

Campos Cervera tiene dos tipos de poesía: la confesional y la de contenido social. Por ello quizá resuma mejor que ninguno al grupo del 40. Rodríguez Alcalá califica de "angustiosa y triste" su poesía. Menciona como claves de la poética de C. Cervera la sal, la cal, y la ceniza (99). La guerra civil del 47 lo tuvo como privilegiado testigo:

Yo estaba en el costado de la furia
cuando ellos manejaban las aristas del trueno:
Los he visto poblando de centellas azules
las heladas esquinas de la noche.

Enrique Anderson Imbert y Eugenio Florit seleccionaron para una antología de literatura hispanoamericana dos poemas de Campos Cervera. Rodríguez Alcalá en su Literatura paraquaya recoge algunos versos de "Un puñado de tierra" -poema escrito en Buenos Aires, en el destierro-:

Quise de ti la noche de azahares
quise tu meridiano caliente y forestal
quise los alimentos minerales que pueblan
los duros litorales de tu cuerpo enterrado,
y quise la madera de tu pecho.

Eso quise de Ti
-Patria de mi alegría y de mi duelo-
eso quise de Ti...

Su prosa no puede ofrecer una claridad mayor: "Todo aquello (el Paraguay) es puro recuerdo, sufrimiento, nostalgia atroz y sin remedio. Para mí lo es, lo viene siendo desde hace veinte años hasta hoy; ... Nosotros somos la generación perdida que ha debido comenzar de nuevo; media docena de veces... Y ahora ya estamos capsados. Ya no queremos otra cosa que sentarnos a hacer la caligrafía malograda de nuestro mensaje, para no morirnos del todo"(100). Cervera murió en el momento más productivo de su obra. Había tratado a Alberti, Neruda y Nicolás Guillén. En 1950 había publicado Ceniza redimida. Dejó a medio hacer dramas y una novela. La cita anterior esclarece esta doble situación: la del autor en el destierro que ha perdido contacto con la tradición literaria del país -pero que sigue siendo in-

(99).- Rodríguez Alcalá, H., Historia de la..., p.124.

(100).- Díaz Pérez Godoi, Rodrigo. "Hérib Campos Cervera" En: Cuenco, Asunción nº 1, dic, 1955.

fluyente- y la actitud de escribir. No en balde se llama a la generación del 40 (especialmente al grupo) "la generación perdida". La prosa y la poesía de Campos Cervera explican de sobra su influencia literaria aun fuera del país.

Roa Bastos resumió de algun modo a su amigo -y a su obra- en unos pocos versos:

En el libro viviente
del pueblo, en sus rugosas páginas
de Verdad y de Justicia
amasadas con dolor, con sudor, con esperanza,
quedó tu testimonio de combate,
tu gesto interrumpido,
una flor chamuscada
y un puñado de tierra... (101)

Roa ha sido muy bien conceptuado como poeta, como poeta solidario incluso, por la crítica. Sin embargo nunca concedió demasiada importancia a la publicación de sus poemas.

Josefina Plá se ha caracterizado como poeta por una persistencia en ciertos temas: el amor, el dolor, la muerte y el anhelo de imposible -según contabiliza R. Alcalá-. Para Roa Bastos, la clave estaría en "el temor a la poesía". Su modo vital de hacer poesía transformaría la misma -según Roa- hasta convertirla en "realismo simbólico". Su poesía acusaría una "máxima tensión". Para Roa Bastos hay en su poesía un "anhelo de permanencia" y "una angustia de caducidad" por lo que en ésta importe más el aliento que el sonido, los significados de las palabras. (102).

Con Elvio Romero nos encontramos con el poeta más prolífico y más importante a la vez. Es también el poeta más conocido del Paraguay en la actualidad. Romero nacido en Yegros, comenzó a leer unos poemas que su madre conservaba en un cuaderno. Así, siendo un campesino que apenas leía empieza a tomar contacto con Darío, Nervo, Núñez de Arce, etc. Ya en Asunción conoce a Correa, deja el secundario, lee a Barrett y se une al grupo del líder comunista Oscar Creydt. Al fin de la guerra civil del 47 huye a la Argentina. Allí publicará Días roturados en 1948, con prólogo de Rafael Alberti. La fuga de Romero fue prodigiosa. Había tomado parte en el levanta-

(101).- Roberts, W.H., op.cit., p.8. Selección suya.

(102).- Roa Bastos, A. "La poesía de Josefina Plá". En: Rev. Hispánica Moderna, vol. XXXII, 1966, pp. 56-61.

miento de Concepción. Luego de la derrota de los insurrectos -al término de la revolución- Romero debió atravesar el Chaco a pie durante diecisiete días de increíble peripecia.

Empieza a publicar un libro tras otro en Buenos Aires: Resoles áridos (1950), Despiertan las fogatas (en el 53), El sol bajo las raíces (55), Gritos de rebeldía del desterrado dirigidos al pueblo, etc. También es capaz de hacer poesía de amor: De cara al corazón (61). Romero ha sido ponderado por N. Guillén, Alberti y por dos Premios Nobel: Asturias y Gabriela Mistral.

La preocupación de Romero por los problemas de su desdichada patria, como lo indica Alberti, es profunda y marca de un modo u otro prácticamente cada página de su obra. Es la tragedia de los niños sin hogar, vagando en la campiña, inocentes, víctimas de las injusticias, que inspira su sentido poema "Los niños tristes" (103).

Escuchemos a Ramiro Domínguez: "Su línea poemática será como una fuga en varios tonos sobre un motivo primordial. Así irá componiendo su galería de tipos humanos:

forjados los barbechos,
por ímpetus tumbados.
Masculinos, cercados
de soledad y acechos. (Los campesinos).

.....
Este es Juan,
modelado en su tierra formidable,
sin más aire que un aire taciturno,
sin más bolsillo que un bolsillo de hambre.

.....
(Poemas de Juan y John).

.....
Hasta que abarca el símbolo su ámbito definitorio:
Tienes, patria, las manos de madera,
todo el herido cuerpo de madera,
madera y resplandor;
el sudor como lluvia de madera,
de madera los huesos, de madera
dispuesta a resonar.

De madera la sangre
(Chaparrón de madera)

(103).- Roberts, W.H., op.cit., p.8.

De madera los ojos
(Cristal de la madera)

De madera los gestos
(Sesgos de la madera)" - (El cuerpo de madera). (104).

Con Romero tenemos el poeta de ideología más coherente y también al poeta más consecuente con su modo de pensar. Prácticamente es un poeta militante -sin dejar por ello de ser un buen poeta-. Como dijéramos antes Romero está vinculado a la generación del 40 por su formación pero en rigor pertenece a la generación del 50.

Un buen representante de los años 50 es Ramiro Domínguez. Este ha descollado con poemas como "Arco Iris", "Perseguido", "Gárgola", etc. Tiene publicados cuatro libros de poemas: Zumos (1962), Salmos a deshora (1963), Ditirambos para coro y flauta (1964) y Las cuatro fases del Luisón (1967). Domínguez bien puede ser considerado -por su variedad en más de un aspecto- como un poeta ecléctico. En "Los casos de Perurimá" ha logrado la proza de sintetizar la idiosincracia del paraguay a través de dos hermanos que simbolizan las virtudes y defectos del hombre medio a través de su historia.

Mucho le lloraron los indios;
pero mucho más
las indias.
.....
Un buen día
apareció Perurimá
inscripto en las actas de capilla.

Era un basterdo del "Ceraí";
con todas las ínfulas de su padre
y algunas mañas de la madre
india.

Domínguez introduce la nota picaresca al tratar la historia de Perú y el Juez. Esta anécdota recuerda el cuento "Mano cruel" de Roa Bastos -en el que Mano, gracias a un truco, posee a la mujer de un hombre importante del pueblo: el comisario-:

Eran tiempos de la Colonia.
y los criollos luchaban
no sé donde, hacia los campos
del Juez.

(104).- Domínguez, R., op.cit., p.11.

Perú escapó de la matanza
sirviendo de amanuense
en casa del Juez.

Este le sisaba su sueldo
Aquel le robaba su
mujer.

.....
Todo acabó
como su pudo prever:
Perú
vistió uniforme de alguacil
Destinándose a la vigilancia
en la cámara del Juez.

.....
Zonzo -el hermano-
cuando los Comuneros,
se destacó como orador
y tribuno del pueblo.

.....
Al proclamarse la República,
Perú puso sus peros a España;
y Zonzo los puso mayores
contra la nueva Junta.

No simpatizaba con los militares,
y en el Doctor Francia, le asustaba
su faz adusta.

.....
En tiempos de Don Carlos
la gente se afanaba mucho,
estudiando.

Y había demasiado ruido
con el ferrocarril
y por el telégrafo.

Perú prefirió retirarse
a su estancia.
-Zonzo se hizo letrado.

La Triple Alianza
puso las cosas
cabeza abajo.

Zonzo
se fue a la Guerra con la bendición
de su madre, y su cordón
de franciscano.

Perú vendía sus provistas
a tirios y troyanos.

.....

Y así mil veces:
 Perurimá,
 Zonzorimá
 -carneros de la misma majada-;
 empeñados en hacerse la guerra
 mientras pastores extraños
 los trasquilaban.

 Perú,
 fauno cantor de los yerbales:
 tu desvergüenza singular
 hace tu rostro más amable.

 Zonzo
 -pan duro de comer. Y renegrido
 por el horno-:
 soy capaz de cambiar todos mis versos
 por tus himnos franciscanos
 y tu humilde nido
 de alonso.

 Hermanos. Muy
 hermanos nuestros, Acaso
 parte de nosotros mismos.

Rodríguez Monegal define como "proceso de contaminación" al mutuo influir que se da entre los escritores iberoamericanos en lo que a similitudes temáticas se refiere como en lo que toca a técnicas narrativas. No se trata de plegio sino de atmósferas epocales lo que hace que Rulfo, Onetti y G.G. Márquez hagan una "geografía de Latinoamérica" en sus novelas: Como la, Santa María, Macondo. Es decir, los puntos en común entre estos autores responden a toda una corriente dentro de nuestras letras continentales.

Dentro de la literatura paraguaya el caso de Roa y Domínguez -en lo que a la "intrahistoria del Paraguay" (frase de R. Alcalá) se refiere- es ilustrativo. Augusto Roa Bastos en Hijo de hombre narra la historia del pueblo paraguayo a través de su propia historia. En nueve capítulos sintetiza siglo y medio de vida a través de personajes episódicos que se suceden unos a otros. Todo esto vertebrado por los recuerdos del protagonista -quien a su vez recuerda historias escuchadas en su niñez-. La influencia de Roa -y de su libro- ha sido poderosa en nuestras letras. Si no puede hablarse de influencia sí cabe decir que hay una similitud temática entre Hi-

jo de hombre y el poema de Domínguez. En "Los casos de Perurimá" está condensada la crónica de los sucesos principales del Paraguay: La Independencia, el Dr. Francia y su gobierno, la etapa de los dos López, etc. Roa expone las vivencias de un libertino que conoció a Francia, luchó en la Guerra de la Triple Alianza y transmite esto a un niño que conocerá las revoluciones posteriores y la Guerra del Chaco prolongando la acción hasta nuestros días.

Así llegamos a la actualidad en que varios poetas parecen coincidir en una angustia íntima, en un desasosiego. Perciben como una zona latente de violencia en el corazón humano. "Leyenda" de Nelson Roura parece ser un buen ejemplo:

• Por las calles van esos
duros hombres y blandos
animales, por el cielo las estrellas van,
por el cuerpo la sangre camino del amor,
y por el río peces y camalotes...

El poeta es dueño de sus sueños que lo acompañan en su soledad. Las ideas operan como niños que le tiran de las barbas y que "cometen crímenes de terciopelo". Así:

Un revólver perfumado
humea sobre la víctima
aún tibia.
.....
Y en el reino
del perfume soy rey;
absolutamente sin oposición (105).

La poesía ha quemado etapas por cierto en el Paraguay -desde el 900 hasta aquí-. Empero, falta ver qué caminos tomará ahora que empieza a asomar un viso de tradición y que los poetas combinan el intimismo con la conciencia de su condición de escritores y de integrantes de una sociedad.

D) Ciclos literarios particulares.

a) La literatura de la Guerra del Chaco.

Tal como dijéramos, la literatura bélico-chaqueña merece un tratamiento conjunto por los puntos comunes que existen en la producción literaria de ambos países sobre el tema.

(105).- "Joven poesía paraguaya". En: Cahiers du monde..., Caravelle 14, 1970. Selección de poemas de autores modernos por Rubén Bareiro Saguier.

Sobre esta guerra se ha hablado poco por la época en que se desarrolló como por sus orígenes. Como dijera Bareiro Saguier la contienda tuvo un leve "olor a petróleo". Los auténticos contendientes fueron la Standard Oil (E.E.UU.) y la Royal Dutch (capitales ingleses) aunque en el campo de batalla se enfrentaron los pueblos de Bolivia y Paraguay en condiciones paupérrimas.

"Bolivianos y paraguayos, en efecto, participan en esta tremenda aventura, de la misma situación de indigencia. Marapientos, famélicos, sin agua, cubiertos de piojos, asediados por las enfermedades, irreconciliables, tienen aún fuerzas para sostener este sacrificio durante tres años interminables, en una lucha en la que el peor adversario no es, ciertamente, el militar enemigo"(106). La cita de Siles Salinas nos remite a otra de Oswaldo Arana: "La naturaleza exótica y dramática y la guerra sangrienta e irracional son los polos entre los cuales se desenvuelve su problemática existencia... guerra y naturaleza son sólo dos elementos que ayudan a moldear y a dar relieve a su figura y carácter. Para el novelista lo más importante es el elemento humano concreto..."(107).

Tenemos pues tres elementos, el medio físico, el enemigo y el hombre con sus problemas (personales, sociales, nacionales). Estos temas y el de la sed serán los nexos comunes en la producción literaria de uno y otro país. La cita de Siles es reveladora de las condiciones en que se desarrolló la guerra y la de Arana expone los puntos en común amén de recalcar la importancia que los escritores conceden al hombre en sí.

Otros aspectos a destacar son: el carácter testimonial de las mismas y el hecho que muchos debutaran como escritores a partir de esta experiencia. Dice Bareiro Saguier: "De los 37 libros estudiados, la casi totalidad está constituida por obras documentales. Escritas en su mayoría por actores de la contienda, la acción está centrada en episodios vividos, de los cuales los autores dan testimonio... estas novelas no se limitan al tema restringido de la contienda. El conflicto bélico es una ocasión para que los problemas sociales afloren, se pongan de manifiesto, sean denunciados. En efecto, la guerra, al concentrar a hombres de las más distintas extraccio-

(106).- Siles Salinas, J., op. cit., p.24.

(107).- Arana, Oswaldo. "El hombre en la novela de la Guerra del Chaco". En: Journal of Interamerican Studies, Gainesville, Florida, n° 3, vol. VI, jul. 1964, p. 348.

nes, actúa como una circunstancia excepcional que evidencia las diferencias sociales, entre el blanco, el mestizo, el indio, entre el rico o el influyente, que puede evitar su partida para el Chaco, y el que no teniendo cuota protectora ni dinero con que conseguir un puesto en la retaguardia, se ve obligado a estar en los lugares de combate. En estos libros se critica la mala conducción militar, la inercia o la disolución de los oficiales. Se habla de los entretelones de la mala política realizada por gobernantes deshonestos y por los potentados internacionales, traficantes de armas y de pertrechos, o los magnates del petróleo y del estaño"(108).

La cita de Bareiro es significativa en varios aspectos: alude al carácter testimonial de las obras, menciona el problema racial (que se manifiesta en la narrativa boliviana en especial), la compra de exoneraciones para evitar la ida al frente (tema del teatro de Correa), la mala conducción militar y venalidad de la oficialidad (tratado por Roa Bastos en Hijo de hombre).

El tema de la evasión de las responsabilidades militares durante la guerra también ha sido tratado por Roa en el cuento "La gran solución". Otro aspecto que enfoca Bareiro es el de la reacción ante el horror de la guerra por parte del hombre en general. En este sentido menciona tres obras: Sangre de mestizos de Augusto Céspedes, Aluvión de fuego de Oscar Ce rruto (autores bolivianos) y la obra nombrada de Roa. Estos autores -para Bareiro- logran "el proceso mimético de la creación literaria", con lo que sus obras ganan en profundidad.

La sed, uno de los temas casi obligados de esta literatura, es magistralmente tratada por Céspedes en El pozo. Roa toca el tema en "Misión" (Hijo de hombre), en el que Cristóbal Jara debe llevar un convoy de agua a una patrulla perdida más allá de Boquerón.

Otra veta jugosa de esta narrativa lo constituye el tema del ex-combatiente. El drama del inadaptado, de la indiferencia de la población, están presentes en las obras bolivianas Cutimuncu (Ha vuelto), El estudiante enfermo, Coca, Surumi, etc. El problema es encarado por Roa en el segmento final de su libro ("Ex combatientes").

(108).- Bareiro Saguier, R. "Documentos y creación en las novelas de la guerra del Chaco". En Aportes, París, n° 8, abr., 1968, pp. 90-91.

Para Oswaldo Arana cuentan como temas en esta novelística: la voluntad de vivir, la dignidad, el sentido del deber, los valores morales, etc. En "La selva, la metralla y la sed", de Silvio Macías, se habla de la sensación del "coeficiente moral" que lleva al soldado paraguayo a vencer. Esto resulta oportuno para señalar algo: el optimismo con que el paraguayo fue al frente en contraste con el pesimismo boliviano.

Al volver, los cambios afectaron de tal modo la vida de ambos pueblos que las cosas ya no fueron las mismas. "Por su carácter de obras contemporáneas a los acontecimientos, las novelas de la Guerra del Chaco ofrecen a los interesados en la América hispana un vivo testimonio del proceso histórico y cultural de Bolivia y del Paraguay. Proporcionan una visión inmediata de los problemas que suscitó o acentuó el conflicto... Su valor testimonial de literatura de guerra y su capacidad de documento denunciatorio de amargas realidades sociales serían suficientes para otorgar a la novelística bélico-chaqueña un lugar especial en las letras hispanoamericanas, junto a la novela social mexicana, peruana y ecuatoriana"(109). Los cambios que trajo la guerra para el Paraguay ya los vimos. En Bolivia generó modificaciones sociales profundas. En lo que toca a la literatura, Arana ubica con claridad este ciclo dentro de la narrativa continental.

Otro aspecto que menciona Arana es el énfasis que ponen los escritores paraguayos en el tema de la libertad. Este concepto de "necesidad de libertad" está en ambas partes, pero, así como se acentúa el tema del ex combatiente en la narrativa boliviana, el tema de la libertad es liderado por la narrativa paraguaya. Roa Bastos tiene más de una expresión para referirse al tema: define a este ciclo como "una literatura militante de la libertad humana" y para Arana su expresión (de Roa) "salvaje olor de la libertad humana" es clave para comprender al pueblo paraguayo durante la contienda. Esto resulta significativo si tenemos en cuenta la tradición de libertad y de gobiernos fuertes que han coexistido en el país durante su historia.

Roa asume esta tradición -y la asume conscientemente- al retomar el ciclo de la literatura del Chaco años después. Como dijéramos antes, Roa

(109).- Arana, O., op. cit., p.347.

no pertenece a este ciclo literario pero lo remozca al abordarlo con nuevas miras y nuevas técnicas estilísticas.

Esta guerra se desarrolló paralela a la de Etiopía y casi simultánea a la guerra civil española. Por ello, no fue debidamente atendida por la prensa mundial. La comisión de países limítrofes que se constituyó en Comisión Mediadora demostró su inoperancia. Ello dio motivo a más de una manifestación literaria. En el Paraguay, en el 34 -en plena guerra-, se estrenó La conciencia jurídica del barrio, de Luis Ruffinelli a la que aludimos anteriormente.

Por ser casi la única guerra en Hispanoamérica en este siglo, este suceso cobra originalidad. Y por ser su literatura de testimonio, documental y de ficción a la vez, esta narrativa es algo único en la prosa hispanoamericana del siglo XX: literatura de guerra, literatura vital, que tiene al hombre como protagonista (pese a haber sido escrita en la etapa mundonovista). En cualquier caso ha sido la única guerra en el subcontinente -en este siglo- que ha dejado una producción literaria, específicamente una "literatura de guerra".*

b) Literatura paraguaya del exilio.

La constante más reciente dentro de la literatura paraguaya la constituye la llamada "literatura del exilio". Pero ésta no ha surgido de la nada.

Para Rubén Cotelo la causa primordial del exilio radica en la situación económica del país. Cotelo argumenta que la causa de orden político no es fundamental porque de ser así la mayoría de los emigrantes paraguayos estarían en Uruguay y no en la Argentina (Cotelo pone como ejemplo de país democrático al Uruguay en detrimento de la Argentina. El artículo de Cotelo es del 67). "Vale decir, entonces, que las causas de la emigración paraguaya han de localizarse fundamentalmente en los factores económicos, en la pobreza notoria de sus habitantes, en el subdesarrollo, en los bajísimos salarios, en la carencia de oportunidades para profesionales e intelectuales, y bastante menos en dictaduras e inexistentes libertades" (110).

(110).- Cotelo, Rubén. "La novela paraguaya: subdesarrollo y literatura"

En: Temas, Montevideo, n° 14, nov.-dic., 1967, p.16.

* En 1941 tuvo lugar un conflicto armado entre Perú y Ecuador que al parecer también ha tenido cierto eco en la literatura. Por otra parte vale la pena consignar que la Guerra del Chaco inspiró una novela de guerra fuera de este conjunto de autores: Infierno verde del costarricense Marín Cárdenas.-

Bareiro Segquier, sin ignorar las motivaciones económicas, enfatiza sobre el factor político: "Una prueba del carácter económico que adquiere el destierro es, por un lado, la presencia de los "peones golondrinas" (equivalente a los "espaldas mojadas" mexicanos), que van a las provincias limítrofes argentinas, para la cosecha del algodón, y por el otro la composición rural predominante de los contingentes migratorios, aun de los establecidos en los grandes centros urbanos. La vigencia de los móviles políticos de los emigrantes está confirmada por la inexistencia de la repatriación, pese al deterioro de la situación económica en los citados países vecinos, frente a la aparente estabilidad financiera del Paraguay en los últimos años"(111).

Cotelo da más importancia al motivo económico -aunque el Uruguay, la Argentina e incluso el Brasil, en ciertos estratos de su población, no atraviesan por una etapa económica feliz desde hace años-. Bareiro hace notar la no vuelta de los emigrantes al país. Incluso recalca sobre un cierto tipo de estabilidad económica en el Paraguay en oposición a la de los países vecinos, para reforzar su opinión sobre el elemento político como factor de éxodo paraguayo.

Tampoco han sido muy estables políticamente hablando, los tres países aludidos. En cualquier caso, existen -con sus más y sus menos- razones políticas y económicas que han contribuido a la emigración. También hay que distinguir entre el emigrante y el exiliado político (como sostiene Cotelo).

Dos cosas son inobjectables: la existencia de la emigración -en cantidades excesivas- y el hecho de que los emigrantes (o exiliados) no vuelven.

Etapas de la emigración. Sobre la base de unos trabajos de Domingo Rivarola y Andrés Flores Colombino, Bareiro establece tres períodos en las migraciones: a) Anterior a la Guerra del Chaco (1932-35) que arranca con el siglo, se caracteriza por la migración interna. b) "1936-1947. Como consecuencia de la Guerra del Chaco y otros factores político - sociales, en esta época se plantea el desplazamiento del sistema de control político, que pasa paulatinamente a ser de predominancia militar"(112). Se producen cam-

(111).- Bareiro Segquier, R. "El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea". En: Cahiers du monde..., Caravelle 14, op.cit., pp.81-82.

(112).- ibid., p.80. Este trabajo está tomado como base para acercarnos a este ciclo en estas páginas dado su carácter de casi único (el otro sería el de Cotelo) sobre el tema.

bios de gobierno en el 36, en el 37 y en el 40. Ello conduce al exilio a grupos dirigentes. En la tercera pugna se suman al exilio profesionales, dirigentes estudiantiles y sindicales, intelectuales, jefes políticos, líderes campesinos, etc. c) 1947..."Con la guerra civil del 47 se inicia el proceso migratorio masivo e irreversible. El movimiento rebelde resquebrajó la estructura del ejército al comprometer a un grupo considerable de la oficialidad joven contra el dictador Morínigo, y enfrentó tres partidos políticos (liberal, febrerista y comunista) al cuarto, actualmente todavía en el poder (partido colorado)"(113).

Bareiro Saguier señala que aproximadamente hay unos 600.000 o 700.000 paraguayos en el exilio (su trabajo es del 70). Esto significa un tercio de la población del país en el exterior -con unos dos millones dentro- en ese momento. Esta gente, puntualiza el crítico, se ha establecido -en lo que toca a la Argentina- casi masivamente en tres provincias limítrofes: Formosa, Misiones, Chaco -argentino- (un 60% de los profesionales liberales en estas provincias son paraguayos).

La literatura del exilio. Atendiendo a lo expuesto, no es raro que la literatura se ocupara de la cuestión. Para Bareiro 1947 es la fecha de partida de esta literatura. Sin embargo ya Fariña Núñez en su cuento "Bucles de Oro" (1912) y Natalicio González en La raíz errante se habían ocupado del tema. Pero Fariña sólo se refiere a los estudiantes que iban a Buenos Aires (signo de prestigio, como ya lo apuntaría más adelante Ritter en El pecho y la espalda). González refleja con su novela la migración interna anterior al 36. La política aún no es factor determinante. En rigor, del 47 para acá el tema se vuelve reiterativo. Pero es cultivado tanto por autores exiliados como por escritores que viven en el Paraguay. En el 1º grupo se hallan Casaccia, Roa Bastos, Rodríguez Alcalá (el crítico) y el propio Bareiro Saguier. En el 2º puede mencionarse a J. L. Appleyard y a César Avalos (h). Continuemos ahora con el recuento de Bareiro a partir de Rivarola.

Casaccia es uno de los fundadores de este ciclo. Con sus cuentos ("El sueño del guerrillero") o sus novelas (Los exiliados) da cuenta de la "mi-

(113).- ibid., p. 81.

litancia" (característica del ciclo) y del carácter irreversible del exilio (en esto difiere de la "transitoriedad", otra de las características). Esto se palpa en la escena final de Los exiliados cuando Torres advierte que no hay regreso posible. Sin embargo, en toda la novela los personajes están hablando de volver. Por "militancia" se entiende la comunidad de aspiraciones que une y compromete a los emigrados en más de un aspecto. Para Casaccia el exilio es una especie de "end of the line" sin escapatoria posible.

Las dos características apuntadas se encuentran presentes en los cuentos de Rodríguez Alcalá y Bareiro. En "Cajón sangrando bajo el arco iris" Rodríguez Alcalá idealiza al guerrillero que consigue escapar. En "La operación" de Bareiro Saguier se aprecia "un matiz de incapacidad total para la acción" -según refiere él mismo al comentar su cuento-. Esta actitud denota una influencia netamente "roaiana" ya que ésta es la característica de Miguel Vera el protagonista lúcido y cobarde de Hijo de hombre. Otro tanto puede notarse en Mancuello y la perdiz de Villagra, en que el protagonista también es incapaz para la acción. El guerrillero, en el cuento de Bareiro, vuelve para preparar una acción concreta pero en un momento límite no atina a actuar.

En Imágenes sin tierra de José Luis Appleyard se analizan diversos tipos humanos -cada uno con sus motivaciones personales-. La novela se desarrolla en Buenos Aires y en territorio paraguayo. Por ella desfilan el revolucionario profesional, el campesino, el dirigente político, el médico humanista, el exiliado sin razón, etc. Como apunta Bareiro los que dan testimonio serán los que "carecen totalmente de sentimiento revolucionario". El alegato de Appleyard es humanista pero tanto en él como en los otros "existe un evidente compromiso con la realidad social del Paraguay y con su historia política más reciente" (114).

César Avalos (h) con el cuento "El retorno" (aparecido en Asunción en el diario ABC Color, el 13.7.69) vuelve a plantear -como Casaccia y Roa Bastos- el exilio político como una especie de círculo cerrado. Esto -para Bareiro Saguier- "muestra hasta qué punto un motivo narrativo, un "mensaje" -el destierro- revela una situación cuya causa primera se encuentra en un

nivel más profundo... en el 'código histórico'"(115). Esta observación de Bareiro es más atendible aún si se tiene presente que Avalos tenía menos de 20 años cuando escribió el cuento (de donde se plantea la posibilidad del destierro como "condición potencial" -utilizando aquí una expresión del ensayista paraguayo-).

Sin duda los autores que más lejos han llevado el compromiso -en el doble plano, literario y humano- con este tema son Casaccia y Roa. Ha dicho Casaccia: "No me propuse ningún objetivo político, ni polémico ni social. Yo me he limitado a recrear novelescamente un problema doloroso que afecta a miles de mis compatriotas: la falta de libertad. Porque el exiliado político carece de la libertad de volver a su patria. Es un problema humano, del hombre. Mi larga permanencia en la ciudad de Posadas, separada de la paraguaya de Encarnación por el río Paraná, me dió la oportunidad de convivir con ellos. El mundo del desterrado que se ha quedado en la frontera es cambiante, dramático y hasta trágico; sumamente interesante y muy novelesco para quien sepa verlo con los ojos de la imaginación; yo sólo he tomado una pequeña porción de ese mundo"(116).

"Augusto Roa Bastos es el escritor que al abordar el tema del exilio lo hace con total conciencia, como parte de un compromiso. Compromiso que es doble: con la suerte de su pueblo, por un lado; por el otro, al transponer la anécdota al plano de la creación artística cumple con su deber de narrador, al mismo tiempo que está abriendo caminos para los nuevos escritores paraguayos. Su conciencia política le conduce a plantear el problema con gran lucidez; su intuición y su condición de exiliado le permiten penetrar a fondo en el fenómeno del destierro"(117). La cita de Bareiro permite un paralelo de Roa con Casaccia en más de un aspecto: el tratamiento del problema humano, la influencia que ambos autores han ejercido en la narrativa paraguaya, el tratamiento del tema en un plano de estricta excelencia literaria, la condición de exiliados de ambos. Pero Roa tiene una vena redentora, solidaria -que se trasunta en su cuento "El baldío" (que da título al libro homónimo de cuentos)- en tanto que Casaccia es pesimista, e-
margo.

(115).- ibid., p.79.

(116).- Cotelo, R., op.cit., pp. 16-17.

(117).- Bareiro Saguier, R., "El tema del exilio...", p.91.

La militancia y la transitoriedad -las constantes de que hablábamos- están presentes en su narrativa del exilio pero, al igual que en la obra de Casaccia, la última no siempre se da en estado puro. O simplemente no se da. Porque en Los exiliados se habla de volver en todo momento aunque no se concrete el regreso. En ciertos personajes de Roa, por el contrario, no sólo se diluye este deseo de regresar sino que -como apunta Bareiro- también se pierde interés por la militancia.

Bareiro Saguier puntualiza un triple tratamiento del tema del exilio por parte de Roa: a) el intento del regreso por el cauce de la guerrilla (al igual que los otros autores), ej. la actitud de Pedro Zarza en el cuento "Ajuste de cuentas"; b) la vida del exiliado en el exterior -ofrece varios niveles o actitudes: mantener vivo el espíritu de lucha, la acción violenta (ambos aspectos presentes en "Ajuste de cuentas") o la actitud pasiva (caso de "Encuentro con el traidor")-; c) el desplazamiento de la acción a personajes porteños, con lo cual parece acentuarse la pérdida de antiguas pasiones y un desterrarse del sentimiento de la patria (el exilio se vuelve como una costumbre y el Paraguay-y los paraguayos- son materia de comentario por parte de personajes como el "Gordo", típico representante del hombre de Buenos Aires). Con este último paso, Roa incide en una faceta más del desarraigo: la pérdida del interés, la dejadez, el acostumbramiento, el desgarramiento total que significa el ser asimilado por una urbe extranjera en todo sentido. Roa lleva el problema mas lejos que Casaccia.

Como vemos hay una línea evolutiva en este ciclo literario que admite algún paralelismo con la evolución de este fenómeno social. En este sentido quien ha hecho un estudio serio -y único- sobre este sector de la cuentística de Roa (el paralelismo entre el proceso histórico de la emigración y los cuentos de Roa) es Bareiro Saguier.

En rigor, este ciclo literario aún no ha sido debidamente estudiado -ni en sí mismo ni en comparación con otros fenómenos literarios análogos (la literatura española o cubana del exilio, por ejemplo)-. Volveremos sobre este importante aspecto que ocupa buena parte de los cuentos de Roa cuando estudiemos El baldío y cuando veamos su temática (segunda parte del plan propuesto).

Tipos de exilio. Dentro del marco de la ficción literaria existe más de un exilio. Para Roa Bastos -Roa Bastos crítico literario- existe un triple exilio que acorrala a los autores paraguayos de ficción: "el desarraigo de los que estamos afuera, la asfixia material y espiritual que pesa sobre los que están dentro, y esa otra forma de exilio igualmente frustrante para ambos: el espacio inexistente de la obra no hecha todavía pero cuya latencia no objetivada marca una suerte de despojo, de anticipada enajenación"(118).

Bareiro recoge esta cita y hace hincapié en la falta de revistas y empresas editoriales que inciden negativamente en la producción y difusión de la obra literaria. Pero, entre otras cosas, destaca un cuarto tipo de exilio en la ficción -y en la realidad-: el de "candidatos potenciales" al mismo dentro de los escritores. Es decir, este tema literario se ha vuelto tan reiterativo que los propios autores de ficción no descartan esta posibilidad. Esto se trasunta en el mencionado cuento de César Avalos (h) quien ha captado esta opción de un modo intuitivo -según Bareiro-.

E) Características de la literatura paraguaya:

a) El bilingüismo.

Ya hemos hablado considerablemente del bilingüismo en las primeras páginas. Sin embargo, considerando la importancia de este fenómeno en la cultura y en la literatura del Paraguay creemos que debemos precisar algunos conceptos. Máxime que Augusto Roa Bastos ha sido el primer escritor que incorporó el español guaranizado a la narrativa del país. Incluso es necesario tener presente ciertos aspectos del problema para valorar en su justa medida el aporte de Roa y el tratamiento que le da a este fenómeno cultural en su prosa de ficción.

Concepto de bilingüismo. Recurriremos a dos estudios. Dicen Livieres Banks-Dávalos: "En líneas generales, y salvando las diferencias de dialectos, cada nación tiene un idioma. Pocas entidades socio-políticas en el mundo se sirven de más de uno. Sin embargo, las hay. Entre ellas está el Paraguay, considerado un país bilingüe, porque reconoce la vigencia, no de dos dia-

(118).- Andreu, J.L., op.cit., p.217.

lectos de un mismo idioma, ni de dos idiomas de un mismo origen, sino de dos idiomas perfectamente distintos" (119).

Joan Rubin por su parte dice: "...la mayoría de los investigadores actuales estaría de acuerdo en que un individuo bilingüe no necesariamente es aquél que posee un dominio perfecto de ambos idiomas sino aquél que ha aprendido ciertos elementos del segundo idioma o dialecto (Weinreich, 1951 y 53; Haugen, 1956; Diebold, 1961). Esta es una definición útil ya que nos permite comprender el proceso por el que el individuo se convierte en bilingüe y, a la vez, otorga mayor importancia a la capacidad de comunicación antes que a la perfección del conocimiento lingüístico" (120).

Diebold -en una escala única en su tipo- sugirió tres niveles de bilingüismo: incipiente, subordinado y coordinado. Estas dos definiciones nos aclaran la noción de bilingüismo, su grado y dentro de qué pautas lo consideramos.

Porcentaje de bilingüismo. Livieres y Dávalos estiman que el 53% de la población es bilingüe (se basan en el censo del 64). Joan Rubin confirma este dato y apunta que el 92% "puede hablar la lengua nativa". Bernard Pottier por su lado señala: "La situation actuelle peut se résumer ainsi. D'après le recensement de 1950, il y aurait 40% de monolingues guarani, 55% de bilingues et 5% de monolingues espagnol. Mais ces chiffres ne représentent qu'un ordre de grandeur. Il existe en outre bien des variétés de "guarani paraguayen" (dont le jopará, métissage linguistique instable)" (121). Jopara tiene el sonido de la jota inglesa y es palabra aguda. Con grafía española se escribiría yopará.

Salvando las distancias por las fechas de los censos, hay una coincidencia casi matemática. Para Rubin "la palabra dzopará (mezcla) se usa con frecuencia para referirse al fenómeno de interferencia entre varios idiomas". El jopara de Pottier (escrito correctamente en guaraní) que Rubin escribe con signos internacionales -dzopará- tiene pues similitud con el "code-switching" de Diebold. En realidad la definición de Diebold es de val-

(119).- Livieres Banks, Lorenzo y Dávalos, Juan Santiago. "Las lenguas del Paraguay". En: Mundo Nuevo, París, N° 35, may, 1969, p.15.

(120).- Rubin, Joan. Bilingüismo Nacional en el Paraguay. Trad. R.G.Montes y N. Parés. (México, Ediciones Especiales: 69, Instituto Indigenista Americano, 1964), p.10.

(121).- Pottier, Bernard. "La situation linguistique du Paraguay". En: Cahiers du..., Caravelle 14, op.cit., p.43.

dez general (ver p.23) y el yopará se refiere a la mezcla específica del guaraní con el castellano en la conversación cotidiana.

El guaraní y sus ramas lingüísticas. Históricamente, los tres grupos principales de habla guaraní en el continente son: el ñe'engatú (tupí amazónico), el tupí de la costa del Brasil y el ava ñe'e o guaraní paraguayo. El profesor Pottier divide el tupí en dos grandes grupos: el tupí y el tupí-guaraní o tupí meridional.

"El tupí guaraní es una de las tres estirpes lingüísticas principales de la Sudamérica aborígen. Este idioma fue usado como lingua franca por los misioneros coloniales a través de toda la mitad oriental de Sudamérica. Además, los individuos de habla tupí-guaraní se encontraban originariamente en Bolivia, Brasil, Argentina, Uruguay y Paraguay."(122).

El tupí-guaraní admite estas variantes: el guayakí que en rigor es un guaraní que funciona como superestrato ya que está influido por la lengua primitiva que estos indios hablaban; el guaraní-paraguayo o lengua vernácula, el que mayores modificaciones ha sufrido; el guaraní "clásico" de Montoya; el mbyá; el chiripá,* etc.(123).

Cadogan estima que en la Región Oriental del Paraguay existen cinco lenguas guaraníes: "el guaraní-paraguayo", el mbyá-guaraní, el chiripá, el guayakí y el pãi-cayúá (que el profesor Bareiro Saguier estima como una de nominación poco propicia y la llama pãi-tavytera). León Cadogan llama "guaraní-paraguayo" a la "lengua híbrida hablada en el Paraguay y zonas limítrofes". Acota que también podría llamarse "guaraní rioplatense" o "culto".

Bernard Pottier aclara que el mbyá, chiripá y el pãi-kaiová (así lo llama él) están preservados de contacto. También precisa que estas ramas del guaraní -junto con otras que se hallan en territorio boliviano- son de dominio tupí-guaraní. Habría otros grupos distintos, en territorio paraguayo, que no pertenecen lingüísticamente al tupí-guaraní tales como: el dominio matakó, el maskoy, el guaykurú, el zamuco.

En el contexto americano el "guaraní-paraguayo" es, numéricamente, el segundo grupo importante de lenguas indígenas. Después del quechua (diez millones), con unos tres millones y medio de personas. Pero hay mu-

(122).- Rubin, Joan. op.cit., p.67.

(123).- Tres artículos de Cadogan, León: "Algo más sobre el guaraní-paraguayo". En: Alcor, Asunción, n°34, 1965, p.7; "Algo más sobre el guaraní-paraguayo". En: Alcor, Asunción, n° 44-45, may-ago, 1967, pp. 3-6; "En torno al "guaraní-paraguayo" o coloquial". En: Cahiers du..., Caravelle 14, op.cit.

*.- Una de sus principales ramas la constituyen los Apapokuva.

chos tipos de quechua. Desde este ángulo, destaca el profesor Michel Des-saint, por su coherencia y unidad lingüística, el guaraní se convierte en el más importante. Las otras lenguas indias de peso son: el nahuatl, el aimará y el maya-quiché.

Esta clasificación puede parecer superflua para nuestro tema. Sin embargo, Roa Bastos -en sus ficciones- hace alusión a mitos y tribus indígenas en más de una ocasión por lo cual estos datos son necesarios.

El idioma y la edad. Joan Rubin encuentra una curiosa relación entre el bilingüismo por un lado y la edad y el sexo por el otro. El bilingüismo sería una facultad que se da entre los hombres adultos o adolescentes (entre los indígenas). Dice Rubin: "En la literatura se ha hecho hincapié en la edad de aprendizaje así como en la manera en que se adquiere cada idioma..."

(124).

Por su parte Fernández Arévalos señala que entre las personas de edad (aun en la capital), de cualquier condición social, si la conversación se torna familiar, íntima, se pasa imperceptiblemente del español al guaraní. Esto ya no se da entre la gente culta o semiculta de edad media o joven.

El lenguaje. Fernández Arévalos toca diversos temas en su ensayo sobre la política lingüística a seguir en el Paraguay. No es nuestro propósito reproducir aquí su trabajo pero es útil recordar ciertos conceptos que atañen al lenguaje y que en la prosa de Roa cobran especial significación.

F. Arévalos empieza recordando que el lenguaje es un modo de expresión y de comunicación que puede unir y dividir -y recalca que esto se da de un modo activo que puede llevar a la transformación y/o reelaboración de un idioma, ej. Hungría a comienzos del siglo pasado-. Dice a continuación: "La complejidad del fenómeno lingüístico es extrema. En el pasado, la palabra estuvo recargada de connotaciones mágicas y míticas, y hasta hoy se le ha dado significación política, étnica y hasta racial. El mismo concepto de nacionalidad estuvo íntimamente vinculado al lenguaje". Más adelante añade: "La distinción entre el lenguaje y las cosas es un producto quasi reciente de la inteligencia: no han transcurrido muchos siglos des-

(124).- Rubin, Joan, op.cit., p.11.

de que el grueso de la humanidad se fue despojando del fetichismo del lenguaje, proceso aún no concluido. Existen grupos sociales prealfabéticos en que se piensa que el nombre forma parte del ser de los objetos"(125).

Esta cita es apropiada para recordar algo que ya dijéramos sobre el bilingüismo en la prosa de Roa: éste reproduce el pensamiento mítico del campesino paraguayo, la cultura analfabeta. Para ello hace pensar en guaraní a algunos de sus personajes -aunque escriba en castellano- y cuando los hace hablar intenta dar la cosmovisión que éstos tienen del mundo. El elemento mágico, la leyenda, la superstición, la importancia de la palabra (tan importante para los guaraníes como viéramos), etc, están presentes en los personajes y en el pensamiento y la palabra de los mismos. Incluso su visión religiosa del mundo (en "Hijo de..." de Hijo de hombre). Esta preocupación de Roa por el lenguaje se acentúa especialmente en Yo el Supremo, al punto que en un momento dado el pasquín antigubernamental sólo parece una excusa para abordar el tema del lenguaje.

Fernández Arévalos también se ocupa -previo paso por las funciones del lenguaje- del símbolo y del aspecto psicológico del lenguaje. Respecto al primer punto se ocupa de las relaciones sintácticas (símbolo-símbolo) y las relaciones semánticas (símbolo-lo significado por el símbolo).

Roa Bastos tiene una vasta red de símbolos que por identificable no deja de ser sugestiva (va del correlato bíblico al planteamiento de situaciones que nos remiten a una simbología épica o de típica raíz borgiana, ej. el liberto Macario que actúa como un profeta, la historia del pueblo paraguayo -a través de la Historia- o el tema de la identidad en el cuento "La excavación", respectivamente).

Sobre el aspecto psicológico, Arévalos cita la anécdota del acento en el checo, el francés y el polaco, lo que nos remite a lo anteriormente dicho: Roa, como Hemingway, hace construir el pensamiento de su personaje en el idioma de éste (aunque luego lo escriba en español) y cuando escribe en español guaranizado está revelando algo más que el mero concepto de las cosas. Cuando algún personaje se refiere a María Encarnación como Salu'í está diciendo algo más que "Pequeña Salud". Está aludiendo a un matiz irónico que luego se tornará afectivo (en el cap. "Misión" de Hijo de hombre).

(125).- Fernández Arévalos, Evelio. "Presupuestos para una política lingüística en el Paraguay". En: Cahiers du..., Caravelle 14, op.cit., pp.23-24.

Por algo dice Arévalos que "hasta el pensar necesita del arbotante de un lenguaje. El idioma de una sociedad puede inclusive suministrar indicios de su concepción del mundo" (126).

Conviene recordar por ello la íntima fusión que se ha dado, pese a todo, entre ambos idiomas en el Paraguay. Marcos A. Morínigo ha contabilizado 1.188 hispanismos en el guaraní* y Luis De Gásperi hace notar que el Diccionario de la Lengua Española (18ª edición) de la Real Academia Española (Madrid, 1956) "está constelado de guaranismos, los más de ellos presentados por error como argentinismos, cuando son típicamente vocablos del guaraní auténtico que sólo se habla en el Paraguay, y es lo peor que la acepción que se les atribuye no siempre es exacta" (127). Esto habla de la interrelación de ambas lenguas y de lo poco conocidas que son estas interacciones. En tal sentido hay que decir también que el guaraní ha dotado de unas características muy especiales al castellano que se habla en el Paraguay hoy en día. Es lícito, por tanto, hablar tanto de un castellano paraguayo como de un guaraní-paraguayo en nuestro país.

Antonio Tovar por su parte -citando a Antonio González- dice que se han incorporado al guaraní de "4.500 a 5.000 palabras del español". Transcribimos a continuación un trozo de una representación teatral, tomado de la Gramática Guaraní del P. Guasch-cit. de A. Tovar: "Icatú-yepe ara reípe oyapó, pero arete pe ndaicatúí. Por que cu misa enteroveté remicuá'vê'ê. La Pa'í oñê'ê Pueblo recoviá ramó. / Los días ordinarios puede, pero en las fiestas no. Porque la misa es una ofrenda de todos. El Padre habla en lugar del pueblo" (128). La cita es bastante elocuente. Puede apreciarse la ingerencia del español en el guaraní -porque el trozo es un ejemplo de una "conversación en guaraní" donde las palabras en español ya están incorporadas al idioma aborigen-.

El bilingüismo en la historia. Entre las causas de la fusión cultural hispano-guaraní pueden citarse: la penetración "dirigida" en forma metódica (los jesuitas), la ausencia casi total de mujer blanca en los primeros tiempos, la economía rural (ganadera, patriarcal, con poca comunicación

(126).- ibid., p.27.

(127).- De Gásperi, Luis. "Presente y futuro de la lengua española en el Paraguay". En: Presente y futuro de la lengua española. (Madrid, OFINES, 1964) v.I, p.129.

(128).- Tovar, Antonio. "Español y lenguas indígenas. Algunos ejemplos". En: Presente y..., op.cit., v.II, p.255.

*.- También hay que tener presente la influencia profunda del español sobre la estructura del guaraní. El número de hispanismos puede ser un índice de ello. El prof. Morínigo mantiene esta opinión sobre lo que volveremos.

con el exterior), la situación de poligamia que generó el 1º motivo, la pérdida regular de población (de Asunción salieron en diversos momentos contingentes de hombres para fundar otras ciudades -ocho en total, la 2º Buenos Aires entre ellas-), la influencia de la madre india en el hijo mestizo -no sólo en el idioma sino también en la permanencia de los esquemas mentales indígenas, que llevó a éste a saberse igual al padre ante la ley pero con una cosmovisión muy distinta-, etc. Estos hechos, comentados por Josefina Plá (129), dan como resultado una cultura dual -la cual se refleja en el idioma-.

A medida que el inevitable proceso de aculturación avanza, y con él el arraigo, lento pero inevitable, de los módulos hispánicos, el mestizo precisa del español para mantener contacto con aquellos niveles que se van ofreciendo a su voluntad de poder. El español seguirá a su vez necesitando del guaraní para penetrar en las reconditeces anímicas, en el laberinto proposital de esa mayoría renuente. Se produce, en suma, una fraternización, al nivel del guaraní primero; más tarde, el mestizo irá virando en busca del español" (130).

La señora Plá señala asimismo que a lo largo de la historia se han dado fenómenos de avance y retroceso en cada idioma según las circunstancias. En épocas de expansión cultural (la época de don Carlos, la posguerra del 70) avanzó el castellano; en momentos de emergencia se ha vuelto al guaraní (durante la Revolución Comunera, durante la Independencia y en las dos guerras se recurrió al guaraní como elemento de aglutinación).

Parece innegable que al retirarse los jesuitas los indios de las reducciones contribuyeron a mantener -y difundir incluso- el guaraní en el Paraguay. Eran 130.000 indios que se precipitaron a la colonia en aquel momento (1767). Algunos fueron a Corrientes (actual provincia argentina) y a Buenos Aires.

Joan Rubin, por su lado, destaca que el aislamiento económico trajo consigo el aislamiento social. Otros países con una situación lingüística similar a la del Paraguay -Perú, Bolivia, Ecuador- mantuvieron en cambio un contacto intenso con Europa. Por ello, muy pocos de los conquistadores

(129).- Plá, J., "Español y guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya". En: Cahiers du..., Caravelle 14, op.cit.

(130).- ibid., p.11.

se interesaron en aprender el idioma indígena. El proceso histórico fue igualmente distinto. Por todo esto, el guaraní adquirió una especial importancia que lo distingue de los otros idiomas indígenas en sus relaciones con el español. Luego de la Independencia recordemos que en la época del Dr. Francia se mantuvo la situación de aislamiento.

Con la influencia liberal de los vencedores en 1870 comienza una especie de subestimación del guaraní -pese a que por la poca población masculina es la madre quien instruye a los hijos (repitiendo el esquema colonial de la madre india enseñando guaraní a sus hijos)-, la cual se rompe con la Guerra del Chaco. Refiere Rubin que por razones de seguridad se llegó a prohibir el uso del español en el frente. Desde hace unos 25 o 30 años se empezó a combatir el prejuicio contra el guaraní en el seno de la clase alta asuncena. Un pionero en este sentido fue el doctor Decoud Larrosa.

En general puede señalarse que el paraguayo concede mucha importancia a sus dos lenguas nacionales. El guaraní es el idioma de la intimidad y el español es objeto de prestigio y respeto. Digamos que ambos son insustituibles en distintos planos.

Para Joan Rubin existen tres factores que explican la importancia del guaraní -y su correspondiente coexistencia con el español-: a) el aislamiento continuo durante el s.XIX; b) la asociación entre el guaraní y el nacionalismo paraguayo que se evidenció en las dos guerras; c) la antes aludida división de funciones de los dos idiomas.

El guaraní en la sociedad. Sin desmedro del español, el guaraní ha ido conquistando posiciones en diversos terrenos: la prensa, la radio, la literatura, etc. Existen publicaciones en guaraní: el periódico ACA'E es bilingüe, el cancionero UCARA POTYCUEMI (traducción aproximada: "Florecillas oriundas del campo", que alude a la recolección musical del cancionero campesino del Paraguay). También se da el caso de audiciones radiales en guaraní. Se han traducido al guaraní la Biblia y el Martín Fierro. También se oficia actualmente la Misa en este idioma en ciertos horarios. Los prejuicios, según los cuales el guaraní era causa de retraso en la cultura nacional y motivo del español mal hablado o defectuoso, se desvanecieron.

El uso de ambos idiomas hizo pensar que se hablaba en español a personas de mayor poder y viceversa. Lo sugestivo fue que para determinar qué idioma hablaba la gente de igual poder se recurrió al grado de solidaridad como base. Esto fue posteriormente desechado por Joan Rubin pero no deja de ser importante que se recurriera a la solidaridad como factor básico para determinar el uso de ambos idiomas entre gente de igual poder. Todo parece decir que se hablaba en español al poderoso, en guaraní al inferior y que la solidaridad determinaba el idioma a usar entre gente de la misma condición. Según aquel estudio, el guaraní imperaba entre los solidarios de un mismo nivel y el español entre no solidarios de igual poder.

Aunque el enfoque esté superado, conviene recordar que la solidaridad es uno de los temas por excelencia de la obra de Roa Bastos y muchos de sus personajes -solidarios- se expresan en guaraní o en un castellano defectuoso (Gaspar Mora y Macario en Hijo de hombre, Solano Rojas en "El trueno entre las hojas").

Polémica sobre bilingüismo. Juan Carlos Ghiano llegó a afirmar que el bilingüismo "ha sido la rémora máxima para el desarrollo de la literatura paraguaya". H. Rodríguez Alcalá que no compartía esta posición decidió llevar a cabo una encuesta para refutar esta tesis de Ghiano. Algunas de las personalidades consultadas fueron: Marcos A. Morínigo (discípulo directo de Amado Alonso), Angel Rosenblat (también discípulo de A. Alonso) y Pablo Max Ynsfran. Rodríguez Alcalá también rastreó las opiniones que a comienzos de siglo formulara sobre el particular Rafael Barrett. En síntesis puede decirse que todos difieren de la posición de Ghiano.

Para el profesor Morínigo el pueblo paraguayo es el único "realmente bilingüe de nuestro mundo hispanoamericano". Dice luego que es "UNA INMENSA VENTAJA QUE HAY QUE CONSERVAR" (131). También señala que "la historia literaria conoce muchos excelentes escritores bilingües". En este sentido menciona al Inca Garcilaso entre otros. Para este estudioso del problema el fallo radica en una falta de tradición literaria. Esta recién arranca a partir del siglo XX. Y añade "...los escritores valiosos no se forman sino dentro de una tradición".

(131).- Rodríguez Alcalá, H., Literatura..., p.9.

Angel Rosenblat dice a su vez: "Hay un argumento que yo esgrimo continuamente: Las comunidades de Europa han sido siempre bilingües (y hasta trilingües), y han dado escritores notables, a veces en sus dos lenguas. Gran parte de la población de Yugoslavia, Checoslovaquia, Polonia y otros países es bilingüe o trilingüe y no parece que les haya faltado poetas y novelistas". Luego menciona los casos del Inca Garcilaso y de Unamuno. Dice más adelante: "A mí me parece que en general el dominio de dos idiomas debe ser fructífero para un escritor. Sin duda el escritor debe decidirse dentro de su alma por uno de los idiomas, pero siempre debe actuar el otro como fermento positivo". Con respecto al Paraguay dice que debe cultivar su lengua nativa sin olvidar "que forma parte de una inmensa comunidad hispánica, que le ofrece como patrimonio propio, toda su literatura, toda su cultura y todas sus posibilidades"(132).

Barrett a su vez ya había intuido que el manejo simultáneo de ambas lenguas se constituiría en un factor de robustecimiento y flexibilidad para el entendimiento. Igualmente decía que lo bilingüe constituía lo común y no la excepción -citando a continuación casos y aclarando que esto se ha dado así casi siempre y en todas partes.

Ynsfrán coincide con Barrett en la ventaja que supone el manejo simultáneo de los dos idiomas. Dice el prof. Ynsfrán: "Por pobre que sea el guaraní para el pensamiento puro, enriquece al escritor porque le habilita a mirar las cosas desde otro ángulo"(133). Para Rodríguez Alcalá esto supone un acicate que puede obrar como incentivo para mejores resultados literarios.

Estas citas reflejan muchas cosas: el prof. Morínigo incide en la falta de tradición literaria que recién empieza a crearse; Rosenblat, Barrett e Ynsfrán coinciden en las ventajas del uso simultáneo de los dos idiomas; Rosenblat y P.M. Ynsfrán destacan la riqueza del punto de vista que supone para el escritor el bilingüismo; todos mencionan casos de más de una lengua en la historia literaria; Rosenblat define los papeles de cada idioma en la elección del escritor -enfatizando en la condición de "fermento" del segundo idioma-.

(132).- ibid., p.11.

(133).- ibid., p.14.

No todo es color de rosa sin embargo. Livieres y Dávalos estiman que el Paraguay "es un país escindido en dos mundos lingüísticos, en un conflicto que no llega a plena conciencia... no se ha llegado aún a una síntesis que aceptando la viva realidad de ambas, sin menosprecio de ninguna de ellas, cristalice en una tonalidad coherente que unifique a la cultura paraguaya" (134).

Roa Bastos, por su lado, estima que una de las causas de distanciamiento e incomunicación del país, en el plano de su literatura, lo constituye en bilingüismo. Empero, pese a sus palabras, Roa es uno de los autores que con su literatura ha contribuido más eficazmente a superar el antagonismo lingüístico. Dice Josefina Plá que la literatura paraguaya de los últimos años es "un principio de fusión de almas a través de una clarificación de la conciencia de aquello que las separa" (135).

Incuestionablemente, Roa Bastos, Casaccia, Villagra Marsal y Appleyard son los autores que han llevado a la prosa este fenómeno.

En resumen, puede decirse que el bilingüismo no es la causa del atraso literario en el Paraguay. Que puede ser un factor enriquecedor de la cosmovisión de un escritor. Que el antagonismo lingüístico debe ser superado -debe utilizarse un criterio de amplitud y no de estrechez-. Posiblemente a la literatura le toque cumplir -y ya lo esté desarrollando- un papel importante como elemento de fusión.

Las opiniones de Roa quedan superadas por su propia obra. Roa se cuestiona precisamente los problemas del bilingüismo a la hora de escribir -razón por la cual amplía su universo narrativo, su cosmovisión del Paraguay y de lo paraguayo- y al hacerlo reproduce el problema en la ficción contribuyendo a la claridad que aludía Josefina Plá.

El bilingüismo y la literatura. Hacia fines del siglo XIX empezó a florecer una considerable cantidad de literatura escrita en guaraní. En 1889, se traducen algunos versos de Gustavo Adolfo Bécquer al guaraní -obra de Silvano Mosqueira-. En 1927 Leopoldo Benítez hace otro tanto con el Himno Nacional. Puede decirse que en los últimos sesenta años se ha producido una

(134).- Livieres Banks, L.- Dávalos, J.S., op.cit., p.22.

(135).- Plá, J., "Español y guaraní en ...", p.21.

abultada obra poética en guaraní, lo que indica la existencia de un patrimonio literario creciente -como apunta Rubin-.

En 1950 se creó la Asociación de Escritores Guaraníes (ADEG). Pero el momento crucial de la conquista de la literatura por el guaraní debe señalarse en 1933. Con la representación de Guerra ayá de Julio Correa se logra sensibilizar al público y cobra importancia el teatro en guaraní. El primer autor de una pieza teatral en guaraní fue Félix Fernández: Mboriayihí pajhã (El fin de la pobreza), en 1926. Sin embargo es Correa quien jerarquiza el teatro nacional y es objeto de una conceptuosa carta por parte del intendente de Asunción en ese momento. Un antecedente más antiguo que el de Fernández -según J. Plá- lo constituiría Martín Barrios.

Pero como dijéramos antes, esta pieza de Correa tendría una trascendencia mucho mayor. "El éxito del teatro vernáculo de Correa llevó a algunos a formular la tesis de que sólo un teatro en guaraní era viable en el Paraguay. No se llegó a afirmar lo mismo de la novela, aunque con la misma razón habría podido hacerse, pero desde ese instante el problema del idioma acosa al escritor"(136).

Roa Bastos se ha ocupado teóricamente del tema. Dice en uno de sus trabajos: "El Paraguay es el único país en América Latina donde a lo largo de cuatro siglos se ha conformado una cultura típicamente bilingüe que cubre el país en su totalidad, y no sólo determinados sectores geográficos y sociales, como en México, Perú o Bolivia.

Esta cultura bilingüe no ha logrado estructurarse en una integración de su dualidad idiomática, lo que le da un carácter ambivalente"(137). Continúa luego señalando la interacción erosiva que se infligen ambos idiomas en el plano semántico.

En otro ensayo Roa se refiere al difícil trabajo que significa para el escritor la selección de uno u otro idioma: "Si decimos que el guaraní les proporciona la versión directa de sus temas y les pone en contacto vital y emocional con su tierra, con su historia y con su gente, la elección parece obvia. Pero la elección del idioma vernáculo aparejaría el confinamiento localista de su obra. Hablarían en ella a su pueblo, pero serían

(136).- Plá, J., "Literatura paraguaya en el...", p.79.

(137).- Andreu, J.L., op.cit., p.211.

mudos para los otros, y la tendencia natural de todo arte es la proyección de su resonancia, su necesidad de trascender de lo particular a lo universal. Por otra parte, el escritor y el poeta paraguayos no pueden olvidar tampoco que aún dependiendo de una instancia lingüística particular, se hallan insertados en el tronco común de la cultura hispanoamericana cuyo vehículo expresivo es el castellano"(138).

Está claro que Roa piensa en el lector y en la obra al mismo tiempo. Algunos autores -refiere Josefina Plá- incluyeron frases esporádicas, otros largas tiradas con extensas llamadas de atención y otros por el castellano guaranizado. Roa, que optaría por la última vía, empezó colocando un pequeño diccionario-vocabulario del guaraní al final de su primera obra (El trueno entre las hojas) pero ya en sus libros posteriores prescindió de este método y comenzó a concebir frases en guaraní, escritas en castellano, y a usar el yopará. Al menos parcialmente.*

b) Otras características de la literatura paraguaya.

Son las ya mencionadas del perspectivismo y la mediterraneidad. Roa, por supuesto se convierte en autor perspectivista al dejar el Paraguay e incorporarse a la narrativa continental. Su visión del Paraguay se hace más aguda al mirarlo a la luz del tiempo y la distancia. Sobre la mediterraneidad ya hablamos oportunamente.

Queda por señalar una cuarta característica: la existencia de una literatura intra y extrafronteras. En efecto es copiosa la producción literaria que se ha logrado dentro y fuera del país. No puede caerse en el estereotipo de decir que sólo se escribe buena literatura fuera del país. Ni siquiera decir que la literatura extrafronteras es la única literatura fresca, de renovación. Pero hay que señalar que esta renovación se produjo primero en el exterior y que hasta la fecha, la literatura escrita fuera del país es de mejor calidad. La producción de ficción -y su obra de ensayo- de Roa Bastos pertenece obviamente a la literatura extrafronteras.

(138).- Roa Bastos, A. "Pasión y expresión de la literatura paraguaya".

En: Universidad, n° 44, abr-jun, 1960, p.164. Citado por Aldana, Adolfo L., op.cit., pp. 23-24.

* Estos conceptos y los de la cita 136 ya fueron referidos anteriormente. Sin embargo, si antes dimos un bosquejo aquí se trata de recalcar la transcendencia de Correa y el problema literario y técnico que planteó el bilingüismo a los escritores. Por otra parte hay que especificar que el procedimiento de "pensar en guaraní" y "escribir en español" que Roa utiliza a veces parte del "guaraní paraguayo" (que a su vez, ha sido influido por estructuras castellanas a lo largo de siglos como señala Marcos Morínigo) que se habla hoy en el país. Por tanto, también se da el caso ouesto de frases en -

F) Generaciones literarias en la literatura paraguaya.

Existen algunos intentos de clasificación de generaciones literarias en las letras paraguayas. Carlos R. Centurión, en su Historia de la cultura paraguaya, propone una clasificación basada en la evolución política del país -según Bareiro Saguier-.

Bareiro por su parte -basándose en las teorías de J. Petersen-, propone otra de mucho mayor rigor. Empero usa el criterio de 30 años como promedio -con cierta elasticidad- y esto es excesivo para una literatura tan poco desarrollada como la nuestra. El profesor Emilio Carilla en una tarea similar para con las letras argentinas dividió a éstas en grupos generacionales de 15 años cada una. Con lo cual cabe señalar que si una literatura tan desarrollada como la argentina admite estas libertades, la nuestra no tiene porqué ser dividida de treinta en treinta.

Las ocho categorías de Petersen han sufrido muchas modificaciones y críticas por parte de diversas experiencias literarias nacionales (según expone Cambours Ocampo en El problema de las generaciones literarias). Para Cambours Ocampo todo se reduce a "método científico y vida".

Otro autor paraguayo, Pérez Maricevich, divide la literatura paraguaya en dos etapas (las cuales admiten divisiones). Su clasificación guarda cierto paralelismo con los grandes momentos de la literatura hispanoamericana.

El cubano Raimundo Lazo propone reducir las categorías de Petersen a tres: coetaneidad, comunidad de vivencias y polarización de iniciativas.

Tomando estas premisas de Lazo -y sin descartar las anotaciones de Bareiro y de Maricevich totalmente- creemos poder proponer un esquema generacional que sin ser perfecto es atendible.

- Generación del novecientos paraguayo (1900-1913): elegimos el inicio del siglo por ser la fecha en que ésta adquiere vigencia en la vida nacional (las tres manifestaciones de Lazo se dan perfectamente en esta generación).

- Generación modernista (1913-1928): con dos promociones -la del 13 y la del 23-, con una doble faceta: un modernismo progresivo y una preocupación por el país en el ensayo.

-- guaraní "pensadas en castellano" que Roa también reproduce en sus ficciones.

- Generación realista-naturalista -o del Chaco- (1928 a 1936 ó 1938): preferimos empezar en el 28 por cuanto desde allí arranca la narrativa moderna en el Paraguay -a través de Casaccia-. Con la guerra del Chaco también se produce la literatura realista, pero Casaccia sigue produciendo e influyendo en la inmediata posguerra. Quizá la promoción de autores del Chaco constituya una generación en sí misma (32-35) o un grupo especialísimo dentro de esta generación que incorpora el realismo a la narrativa nacional y en la que innegablemente se produce el despegue de la narrativa moderna paraguaya. Es inobjetable la coetaneidad, comunidad de vivencias y polaridad de iniciativas de esta generación.

- Generación del 40 -o "generación perdida"- (1940-1947): ya había empezado a operar antes pero desde 1940 adquiere conciencia de su renovación. Incorpora la vanguardia a esta literatura y curiosamente coincide con la renovación del 40 de la literatura continental. Los tres postulados de Lazo vuelven a cumplirse.

- Generación de posguerra-civil- (1950...): Todavía está por verse si la promoción de 1950 y la del 60 son dos momentos de una misma generación o si existen suficientes razones para separarlas. Posiblemente se dé el primer caso como en la generación modernista. Excepto la fecha de nacimiento estos dos grupos no exhiben muchas diferencias para Bareiro, pero sí para J. Plá y M.A. Fernández.

Probablemente en estos momentos se esté gestando otra generación cuyas características son imposibles de determinar ahora de un modo categórico y exhaustivo (la del 70?). En cualquier caso, del 50 en adelante, quizá haya tres promociones; lo que está por verse es cuántas generaciones habría en estos últimos 30 años. Pregunta ya formulada en cierto modo antes.

3) ROA BASTOS EN EL PANORAMA DE LAS LETRAS PARAGUAYAS

A lo largo de estas páginas creemos haber dado un panorama, no sólo de la cultura y literatura paraguayas sino también de las vinculaciones que con éstas tiene Roa Bastos.

Podemos decir que Roa pertenece al "grupo del 40" y también a la generación del 40. Sus vínculos con la vertiente social de la literatura lo en-

Quizá lo más razonable sea nominar a estas generaciones por sus características literarias. En ese sentido, a la primera generación (la del 900) quizá debiera llamársela romántico-positivista. La generación del 40 ha quedado consagrada con ese nombre y bajo el término vanguardia se agrupan varias tendencias. Reconocemos que la expresión "generación de posguerra civil" es extraliteraria pero es la que está gravitando hasta nuestros días y no tenemos por el momento otra denominación mejor. Por su línea estético-literaria podría lle-

troncan con Barrett, Correa, con el Ramos Giménez de los primeros años, etc. Esta vertiente social se caracteriza -en su caso- por una manifestación múltiple: poesía, ensayo, prosa de ficción. Roa contribuye a la vanguardia literaria paraguaya en dos momentos: dentro del grupo del 40 y luego como autor perspectivista, ya en el exilio.

La influencia cultural del país se aprecia en la importancia que concede a la mitología, al bilingüismo, a la historia y a la tradición de libertad del pueblo paraguayo. La literatura del país de algún modo opera como sedimento cultural: Roa encierra en sus ficciones a Ortiz Guerrero y sus mariposas, al mito de Sumé transformando por los jesuitas en Santo Tomé(ás), a Casaccia y su Areguá, etc.

Su labor de prosista es de máxima importancia al estudiar los dos ciclos narrativos más importantes de la literatura paraguaya: el de la Guerra del Chaco y de la literatura del exilio. Recrea y eleva la producción de literatura de guerra del país y marca un paralelo entre la emigración paraguaya y sus cuentos.

Es el primer autor que incorpora el bilingüismo a la narrativa nacional.

Su contacto vital con diversos momentos de la historia del país lo llevan a tomar al pueblo como verdadero protagonista de su obra total.

Es también el primer autor en incorporar el "realismo mágico" a la narrativa paraguaya -aunque haya un lejano precedente en Vicente Lamas-.

Como dijera Cambours Ocampo, es más factible encontrar puntos en común entre autores y circunstancias que entre autores y otros más antiguos. Por ello tiene más de un punto en común con Casaccia por tratar temas similares, frutos de las mismas circunstancias -aunque den distinto tratamiento a sus temas-.

Igualmente pueden señalarse influencias de Roa en la temática, técnica, estilo de narrar, etc., de escritores posteriores a él. Vimos el paralelismo temático entre el poema de Domínguez y su novela Hijo de hombre y otro tanto puede decirse de su personaje Miguel Vera y la huella que se aprecia en los protagonistas del cuento de Bareiro Saguier y de la novela Mancuello y la perdiz de Villagra Marsal.

 más la generación intimista pero dado que estos autores están en plena producción-evolución este membrete es prematuro y de un valor relativo.

La formación de Roa es neoclásica, luego conoce autores internacionales -al realizarse traducciones por parte de integrantes del grupo del 40-. Su influencia se hace sentir primero como poeta y luego como prosista desde el extranjero. Al tomar contacto con el exterior su formación se amplía, se interesa por el lenguaje -incorpora al mismo como tema en su última novela-, introduce literatura de tipo joyceano y un tiempo literario en la novelística nacional al modelar imaginativamente a Francia.

Puede decirse que es un autor profundamente paraguayo sobre el cual pesa toda una herencia cultural -en distinto grado y de diverso modo-. Pero Roa es un autor extrafronteras -y por ello quizá haya perdido algún contacto con ciertos aspectos de lo paraguayo-. Esto se trasunta en sus cuentos de ambiente porteño en donde a ratos parece quedar a un lado el exiliado como personaje.

Esta condición de autor extrafronteras convierte a Roa en un autor que toma contacto con la narrativa hispanoamericana. No es mera casualidad que se produjera una renovación en todo el continente hacia los 40, fecha en que se reúnen Roa y sus amigos en Asunción formando su importante grupo. Por ello es perfectamente posible ubicar generacionalmente a Roa dentro del panorama de la literatura hispanoamericana, observar los puntos de contacto y diferencias existentes entre sus miembros, apuntar las influencias e interrelaciones entre estos escritores, ver la comunidad de intereses estilísticos, temáticos, etc., con respecto a la literatura hispanoamericana.

Sobre esta base, estimamos que en Roa confluyen una corriente cultural paraguaya y una continental. Para aproximarnos adecuadamente a su mundo de autor debemos pues conocer también la herencia continental. Roa deja Paraguay en el 47 y empieza a tomar contacto con las corrientes literarias en boga. Si recordamos que la forma expresa el fondo es imprescindible conocer sus vínculos con la literatura hispanoamericana para así llegar a conocer mejor su cosmovisión de lo paraguayo y -por extensión- de lo universal.

Veremos puntos en común con Borges, Asturias, Carpentier, Rulfo, Fuentes, Sarduy, García Márquez, etc., que nos ayudarán a mejor entender su obra.

Reiteramos la existencia de un fuerte sedimento cultural hispánico en Roa. Sobre todo en el plano literario. Sin exagerar podemos decir que el Quijote es su libro cabecera. La influencia cervantina en Roa -como en Faulkner- se hace patente tanto en sus novelas como en sus cuentos.

I.B. CONTEXTO CONTINENTAL

1) LITERATURA HISPANOAMERICANA. (Narrativa)

Octavio Paz empieza preguntándose: "¿Existe una literatura hispanoamericana?" Luego señala: "Hasta fines del siglo pasado se dijo que nuestras letras eran una rama del tronco español... Nuestra lengua no es diferente, en lo esencial, al español que escriben andaluces, castellanos, aragoneses o extremeños. Como es sabido, la unidad lingüística es mayor en América que en España. No podía ser de otro modo: nosotros no tuvimos Edad Media. Nacimos en los albores de los tiempos modernos y el castellano que llegó a nuestras tierras era un idioma que había alcanzado ya la universalidad y la madurez"(139). A continuación puntualiza la diferencia que supone la lengua que hablan (los hispanoamericanos) y la literatura que escriben. "La rama creció tanto que ya es tan grande como el tronco. En realidad es otro árbol".

Con gran economía de palabras y una singular claridad, Paz, zanja dos cuestiones que a menudo se han superpuesto -dando lugar a polémicas-: la u nidad lingüística del mundo hispano (con los obvios matices que esto supone) y la autonomía de las letras hispanoamericanas con respecto a la l i- teratura española (sin que esto signifique desconocer o subestimar la innega- ble herencia cultural que implica el legado de un idioma). Seguidamente viene una pregunta casi obligada: "¿literatura o literaturas hispanoamerica- nas?" A partir de aquí Paz desarrolla una reflexión sobre el nacionalismo, destaca que "unidad no es uniformidad", deslinda la diferencia que media entre literatura "argentina" (adjetivo geográfico) y literatura fantástica (que trasciende las fronteras nacionales), por ej., y dice que los movimien- tos artísticos saltan las fronteras y echan raíces en otros lugares. Afir- ma que "La existencia de una literatura hispanoamericana es, precisamente, una de las pruebas de la unidad histórica de nuestras naciones". Casi ense- guida precisa: "Nuestra literatura es la respuesta de la realidad real de los americanos a la realidad utópica de América"(140). Para Paz, América es una idea que precede a la realidad, una utopía europea. La expresión "nuevo mundo" refleja en sí misma una concepción europea: mundo nuevo para

(139).- Paz, Octavio. "Literatura de fundación". (Resistencia, Univ. Nac. del Nordeste, 1969), p.1.

(140).- ibid., p.1.

los que vienen a conocerlo, no para los americanos.

Este mundo novísimo para los ojos europeos era difícil de comprender e interpretar en una lengua creada en el viejo continente. André Jansen de sarrulla esta idea y cita: "Ya escribía Cortés a Carlos V: "como ignoro el nombre de las cosas, no puedo expresarlas". "Expresar" el continente hispanoamericano ha llegado a ser la ambición principal de sus escritores".(141).

Para Jansen el conflicto entre la voz nacional (americana) "y la influencia de modos de expresión europeos explica la lentitud del continente en crear una literatura profundamente original". Aquí el profesor Jansen alude a dos aspectos de considerable importancia: la confluencia de lenguas e idiosincrasias en la conformación de nuestra literatura (los casos más señalados en la actualidad son los de Jose María Arguedas -que incorpora el quechua al español- y Roa Bastos -que hace otro tanto con el guaraní -, como ya vimos) y el tema de la "originalidad" de la literatura hispanoamericana (que ha sido motivo de ensayos varios, entre ellos el del propio Paz quien hace notar que precisamente después del desarraigo que significa el haber sido concebidos como "una idea de Europa", gracias a esta condición descubrimos la existencia de la realidad hispanoamericana, de las antiguas literaturas indígenas -entre otras cosas-).

El crítico belga considera que en el siglo XVI se establecen dos corrientes literarias en América: la edificación religiosa y la inspirada por Europa (sin originalidad, con escritores nacidos en España: Cetina, Alemán, etc.). Como obra original menciona La Araucana (1559) de Ercilla. En el XVII encuentra pocas obras de interés -Los sueños de Sor Juana y pocas más-. Más adelante dice: "...el romanticismo facilitó la ruptura de los escritores con la tradición española y determinó la creación de literaturas nacionales y originales".(142).

Augusto Roa Bastos, por su parte afirma: "Si es cierto que la literatura hispanoamericana nace con el Descubrimiento, es decir, con las Crónicas, la verdadera literatura americana nace con el surgimiento de las literaturas nacionales. (143). Estas dos opiniones coincidentes no difieren en el fondo de la de Octavio Paz.

(141).- Jansen, André. La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes. (Barcelona, Labor, 1973), p.21.

(142).- ibid., p.26.

(143).- Roa Bastos, A. "Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual". En: Temas, Montevideo, n°2, jun -jul , 1965, p.7.

El romanticismo, aunque tocaba la veta del elemento nacional en cada país, cobró auge continental. Cronológicamente coincidió con los movimientos de independencia de los países americanos, lo cual explica el matiz nacional, pero sin duda supuso un salto cuantitativo-cualitativo en la historia de la literatura hispanoamericana- como bien lo señala Noé Jítrik. Para este crítico, el romanticismo, el modernismo y el vanguardismo son momentos claves en la evolución de esta literatura.

Sobre el modernismo existe un consenso general que tiende a considerarlo como el despegue definitivo de la literatura hispanoamericana. Se rompe con el modelo español, incluso se empieza a invertir el ritmo y sentido de las influencias. El escritor dejará de centrar su atención en España, pero dirigirá su mirada a Francia (parnasianos y simbolistas), no a su continente.

Más tarde volverá los ojos al interior. Comenzará la etapa regionalista con todas sus variantes. Se llegará al enfrentamiento hombre-naturaleza, a la literatura militante.

Por fin la atención se fijará en el hombre íntimo. Surgirá un nuevo modo de escribir, se tomará a la literatura como lo que es: una obra, una "empresa de imaginación" (al decir de Paz). El lenguaje cobrará vital importancia. "Este intento de creación de un material expresivo más flexible y más apto para recuperar el espesor de un modo esquivo y siempre cambiante, es el territorio común en el que los más variados narradores latinoamericanos (desde Eloy Casares a Roa Bastos, desde Guimarães Rosa a Vicente Leñero) han venido a coincidir; redescubriendo, al mismo tiempo, la empresa que Julio Cortázar proponía en 1950... realizar una conquista verbal de la realidad." (144).

Para Ricardo Piglia -si en los últimos cien años se proyectaron las literaturas rusa y norteamericana- es posible que en la segunda mitad del siglo XX le corresponda este sitio a la literatura hispanoamericana. Piglia hace un breve recorrido de las principales distinciones de que son objeto los escritores hispanoamericanos: el Prix Internacional (Borges), el Seix Barral (Vargas Llosa, Leñero, Cabrera Infante, Fuentes), el premio al

(144).- Piglia, Ricardo. Prólogo de Crónicas de Latinoamérica (varios).

(Bs. As. Ed. Jorge Alvarez, 1968), p.9.

mejor libro extranjero en Francia (Carpentier, Sábato). Podríamos añadir los Nobel (a G. Mistral, Asturias y Neruda), los premios concedidos a Roa por Hijo de hombre, el Premio Cervantes (Carpentier, Borges), etc.

Augusto Roa Bastos, acerca del cual tratamos de dar un marco de referencia continental, se ha ocupado -en uno de sus trabajos como crítico- de los problemas y variantes que ofrece la narrativa hispanoamericana. Es digno de mención el comprobar la lucidez y ubicuidad de este autor, en tanto que crítico con relación a un proceso en el que él mismo está inmerso. Dice Roa: "Desde el ángulo de esta concepción que identifica literatura y sociedad, es como intento enfocar la imagen de esta narrativa". Más adelante cita a Antonio Cándido: "Una literatura es, según Cándido, "un sistema de obras ligadas por denominadores comunes que permiten reconocer las notas dominantes de una determinada fase. Estos denominadores comunes son, aparte de las características internas (lengua, temas, imágenes), ciertos elementos de naturaleza social y psíquica literariamente organizados, que se manifiestan históricamente y hacen de la literatura un aspecto orgánico de la civilización. Entre ellos distingüense: la existencia de un conjunto de productores literarios más o menos conscientes de su papel; un conjunto de receptores formando los distintos tipos de público... y un mecanismo transmisor (en forma general, una lengua traducida a estilos) que liga unos con otros". (145). Esta definición de Cándido nos remite de algún modo a la escuela de Robert Escarpit en la que se hace hincapié en los tres componentes literarios básicos: autor-obra-lector.

Hasta el momento hemos visto la exposición de algunos críticos sobre diversos puntos: unidad lingüística, autonomía de la literatura hispanoamericana, pluralidad cultural como elemento básico constitutivo, originalidad de esta literatura, etc. Estimamos valioso reseñar aquí las opiniones de Roa Bastos sobre estos puntos -en tanto que nos permite constatar el grado de coincidencia existente y por extensión, el contacto vital y la influencia de las corrientes de pensamiento continentales en nuestro autor-. Con respecto al hispanismo cultural apunta: "...somos parte de la herencia cultural pro indivisa de Europa y España; nuestra literatura es una deriva

(145).- Roa Bastos, A., "Imagen y perspectivas...", p.4.



ción de la hispánica, por lo menos en el más obvio de los planos: el del idioma. Pero ahí no acaba la cosa". Seguidamente recalca la necesidad de que la literatura refleje la expresión profunda de nuestra sociedad. "Tenemos una literatura a escala de esta realidad históricamente diferente de la península. Y no bastaría adosar sin más nuestra literatura a la española para hacerla adquirir de golpe, por procuración, toda la riqueza y densidad de ésta, sus valores semánticos, las peculiaridades de su estilo de vida, de su visión del mundo; en una palabra: lo que hace la singularidad intransferible de la literatura española y también de la americana.

No podemos olvidar que la literatura hispanoamericana surgió del coloniaje, en hibridación de módulos culturales y étnicos, sometida a prolongadas tensiones cuyos efectos siguen todavía manifestándose en algunos de sus rasgos más característicos"(146).

Esta cita extensa, sintetiza varios de los puntos arriba señalados: Roa reconoce la herencia cultural y lingüística, alude al carácter híbrido del origen de esta literatura, resalta la autonomía de la literatura hispanoamericana (por contraste, por reflejo de la realidad histórica). La originalidad (y por inclusión, la autonomía) queda en claro unos renglones más abajo: "...si es cierto que somos herederos del Cid, del Quijote, y de la Picaresca -como lo somos- ¿en qué medida son "españoles" momentos bien definidos de nuestra literatura como el Facundo, el Martín Fierro, Los de abajo, La vorágine o El señor Presidente...?"

De las relaciones entre literatura y sociedad o lo que es la literatura, así como la función cumplida por las literaturas nacionales, ya tenemos opiniones suyas vertidas más arriba.

Sobre el panorama de la nueva narrativa -y por extensión, de la literatura iberoamericana en general- Roa empieza haciendo un recuento de la evolución literaria desde el romanticismo. "Si el movimiento del romanticismo criollo, al chocar contra el costumbrismo, profundizó las corrientes realistas en la novela y en el cuento, el modernismo procuró llevar hasta sus últimas consecuencias este proceso de profundización de lo real.

El valor y las proyecciones más fértiles del modernismo radicaron básicamente en que la realidad era captada y expresada por medios genuinamente estéticos, "redescubierta" con ojos nuevos,... La suya era pues una transformación cualitativa".

Aquí estamos en presencia de otra coincidencia: la de Roa y Noé Jítrik sobre la importancia del modernismo en la transformación literaria.

Dice a continuación: "Las obras de los escritores dejaron de ser simples "documentos", y de testigos externos de la realidad los escritores se convirtieron en testigos objetivos de su mundo interior. (...) El abandono de la "realidad tal cual aparenta ser" en busca de la "realidad tal cual es" -según el concepto engelsiano-, marcará en adelante la evolución de la narrativa hacia nuevos rumbos".(147).

Aquí se hace mención a la realidad casi "fotográfica" del período costumbrista-regionalista y se apunta al actual derrotero de la literatura hispanoamericana: el hombre interior; es más, se hace hincapié en que la realidad es multívoca, polifacética. Como señalara Rodríguez Bonegal, las metáforas de Borges no son más que "metáforas de la realidad" y su mundo se nutre de la misma fuente que utilizan los realistas (pensamiento que Roa recoge por cierto).

"Tras la lenta anexión del contorno exterior a la problemática de la novela, se consuma pues la anexión del mundo interior.(...) Estos temas y problemas de la realidad profunda del hombre son significativos, primero porque están tratados estéticamente y, en segundo lugar, porque la indagación de esta realidad profunda del individuo en la literatura no lo recorta ni aísla del contexto social... lo que apasiona casi obsesivamente a los narradores de hoy, la esencia más honda de su creación literaria, es responder con los medios a su alcance, con su propia verdad, a estas interrogaciones capitales y tender a la integración última y viviente del hombre con el medio..."(148).

De aquí podemos inferir dos cosas: hay un credo humanista en Roa donde confluyen la estética y un especial sentido del compromiso, y la precisión del móvil que sacude la creatividad de los escritores actuales -inclu-

(147).- ibid., p.10.

(148).- ibid., p.11.

so al hablar de la propia verdad de cada uno, Roa alude a la cosmovisión de cada autor, a la empresa de imaginación como respuesta y aporte de estos escritores a estos temas-.

Para Roa los escritores actuales son herederos de aquellos autores que a partir de los 20 -influidos por la vanguardia, en la entreguerra- "i-
niciaron la transformación de nuestro arte narrativo y, mediante ello, la proyección universal del mundo americano". Luego hará un sabio y selecto .
recuento de autores que han marcado pautas en los hispanoamericanos: Dosto-
ievsky, Proust, Joyce, Kafka, Balzac, Mann, Tolstoi, Faulkner, Hemingway, Fitzgerald, Moravia, etc. Estos autores -y la huella que dejan al confluir con la realidad americana producirán la transformación de esta narrativa. Así, afirmará Roa en la parte final de su trabajo: "Lo que imprime carácter peculiar y distintivo a las obras realizadas en Hispanoamérica -cate-
drales o novelas- es la aplicación del plano y la norma foránea a nuestra realidad distinta, con sus problemas y materiales propios, y con una nueva visión del mundo que va emergiendo del choque de la norma de afuera con la existencia americana".(149).

Si nos hemos entretenido un tanto en las consideraciones críticas de Augusto Roa Bastos, es porque estimamos -insistimos- que ello nos permite acercarnos mejor a las estrechas relaciones que este autor tiene con el mundo cultural y literario del continente.

Analizando sus reflexiones podemos darnos cuenta de la influencia, del "contacto vital" que ha supuesto para Roa el vínculo con otros autores y corrientes de pensamiento hispanoamericanos. Incluso podemos sacar algunas conclusiones: a) Roa es consciente -y hace gala de una considerable erudición sobre el tema- del pauc y evolución de la literatura hispanoamericana; b) coincide en los puntos fundamentales con el sector más reputado de la crítica especializada; c) Roa participa de dos elementos fundamentales, de dos constantes en este núcleo de escritores (tomar su trabajo como una empresa de imaginación y desarrollar una capacidad teórica sobre la situación, sobre el proceso que ellos mismos contribuyeron a crear). Si Roa se ha empapado de corrientes literarias -y de teorías literarias- de

proyección continental, nos demuestra que es capaz de exponerlas con fluidez y claridad.

A) El cuento.

a) El cuento como género literario.

"El hecho de que el cuento moderno tenga un origen reciente no indica que sea un género enteramente nuevo. Sus relaciones con el antiguo cuento, con el relato, con la leyenda romántica, con el cuadro de costumbres y hasta con el mito, son evidentes. El cuento moderno, según lo define Poe en sus comentarios (1842) a Twice Told Tales de Hawthorne, no es, no puede ser oral, como lo fueron las más antiguas narraciones de la humanidad. El cuento moderno es una obra artística que ha conservado algunas de las características del antiguo cuento (la brevedad, el interés anecdótico), que ha desechado otras (la finalidad didáctica o moral) y que ha añadido nuevas dimensiones estéticas desconocidas antes del siglo XIX, como lo son la elaborada estructura, el interés en el tiempo, el impacto emocional, la conciencia de estilo, etc." (150).

La cita de Luis Leal sirve para resumir la evolución del género, recoger una opinión autorizada como la de Poe (aunque es discutible que el cuento actual no pueda ser oral, piénsese en los cuentos para ser "oídos" de Cabrera Infante) y enumerar algunas características actuales. El propio Leal -refiriéndose a Roa Bastos- comenta que "El y el otro" es un "alarde estilístico de la frase sin fin", que el tiempo juega un papel importante en "Encuentro con el traidor" o que "Contar un cuento" acaba en una nota fantástica. Todo lo cual sirve -indirectamente- para darnos una pauta de la madurez y modernidad de Roa como cuentista.

Las características del cuento, según Poe -reseña Leal-, son: la corta duración, la "unidad de impresión" y el circunscribir el hecho, el suceso, a una sola situación en la vida del personaje. "Esa unidad de impresión -resultado de la estructuración artística de la fábula- y el empleo de un solo episodio en la vida del personaje son las características esenciales del cuento moderno. Podría decirse, en breves palabras, que el cuento literario es una narración breve, fingida, que trata de un solo asunto,

crea un ambiente en el cual se mueve el personaje, produce, por medio de la elaboración estética del argumento, una sola impresión e imparte una emoción"(151).

La unidad de impresión lleva a una unidad de acción y ésta a un punto culminante y un desenlace. Este desenlace debe ser único. E inesperado -según Emilio Carilla-.

Una de las diferencias fundamentales entre el cuento y la novela es la extensión. Para Borges lo que separa a uno y otro género es que en el cuento prima la anécdota y en la novela cuenta fundamentalmente el personaje. En el cuento importa la situación. Para explotar el tema, el cuentista debe atenerse a una forma externa limitada. Estos límites son -para Luis Leal-: un mínimo soporte narrativo, la unidad de impresión y un especial interés en el desarrollo de la fábula.

Para la conformación de la estructura interna se conjugan varios elementos: título, exposición, punto culminante, epílogo, así como otros elementos (motivos, imágenes, temas). "No menos importante en la estructura es el punto de vista desde el cual se relata la anécdota, el fluir del tiempo y la distribución del espacio"(152). Esto cobra especial significación en Roa, sobre todo en Hijo de hombre en donde si bien se trata de una novela, los capítulos obran con relativa independencia entre sí. Esto conduce a analizar desde una nueva perspectiva los capítulos, los cuales serían narrados desde distintos puntos de vista (los pares e impares), con la consiguiente variante témporo-espacial.

La conjunción de estos elementos lleva a la creación de un microcosmos. Microcosmos en el cual cada uno de estos elementos tiene una función. El título en especial. De la perfecta armonía entre la realidad y la creación estética surge la narrativa de ficción. En este universo autónomo, el tono emocional está dado por la introducción. Sobre este punto cabe consignar que Roa Bastos prefiere la in media res. Es decir, empieza por una parte de la historia para volver al comienzo, permitiéndose así saltos temporales, ej.: "Cigarrillos Máuser". El tratamiento del tiempo es precisamente una de las características más acusadas del cuento moderno.

(151).- ibid., p.8.

(152).- ibid., p.9.

Hemos hablado de introducción, de punto culminante, de desenlace. Como lo hace notar Emilio Carilla, estas unidades acercan más el cuento al teatro que a la novela (al menos desde este ángulo). Este crítico señala tres facetas que son buenos indicadores del prestigio que ha ganado el cuento como género: a) ya no se habla del cuento como "hermano menor de la novela"; b) en el caso del cuento no se ha hablado de "decadencia" como en el de la novela; c) "Es cierto que el cuento ha despertado la oposición o el desprecio de algunos novelistas... Pero tal conjuntura, dejando a un lado el mayor o el menor fundamento del ataque, se explica fácilmente dentro del ámbito literario (y géneros) en que el autor de la crítica se coloca mejor".(153).

b) El cuento en Hispanoamérica.

Luis Leal, refiriéndose a los orígenes del cuento en el continente, destaca dos cosas: la existencia del cuento en las culturas prehispánicas (en su vertiente oral) que ha contribuido a enriquecer la cantera temática del cuento literario en la actualidad en diversos países (Guatemala, México, Perú, Bolivia) -confiriéndole originalidad-, y la aparición del elemento ficticio en las Crónicas de la Conquista (Fernal Díaz, el Inca Garcilaso, Suárez de Peralta, etc.), en donde podrían rastrearse el relato fantástico, el humorístico, el popular, el sobrenatural, etc.

Enrique Pupo-Walker, a su vez pone de manifiesto los siguientes puntos: a) la crítica no ha destacado como es debido "el lugar que corresponde al cuento en el desarrollo y apogeo de la narrativa hispanoamericana" (154); b) el cuento ha sido considerado durante años como un apéndice de la novela (en lo que coincide con Carilla); c) "hay que tener en cuenta que, en más de un sentido, la superación formal de la narrativa hispanoamericana se ha llevado a cabo en los moldes opresores del cuento"(155); d) en lo que al proceso se refiere, se dan y se han dado los elementos adecuados para que se desarrolle esta producción (semanarios, revistas y suplementos; en tanto que en Estados Unidos e Inglaterra esto es cada vez menos

(153).- Carilla, Emilio. El cuento fantástico. (Bs. As., Nova, 1968), p.9.

(154).- Pupo-Walker, Enrique. El cuento hispanoamericano ante la crítica. (Madrid, Castalia, 1963), p.9.

(155).- ibid., p.10.

usual); e) como Luis Leal, puntualiza que ya en las culturas precolombinas existía una tradición narrativa (que luego sufrió un proceso de mestizaje con los moldes europeos) y que autores como Arguedas y Asturias incorporaron esta corriente al cuento moderno, logrando así un magnífico sustrato; f) después de una etapa decimonónica (en que el paisaje es propuesto como meta) el cuento encuentra modelos adecuados en las ficciones de Poe, Kipling, Chejov y Maupassant, siendo nuestro primer gran maestro Horacio Quiroga.

Para este crítico, a fines del pasado siglo surge la "poética del cuento". Tres acontecimientos impulsarán notablemente al cuento: el modernismo ("que impone al relato las economías del lenguaje poético"), el naturalismo (que será en el rubro del cuento donde cosechará sus mejores frutos en Hispanoamérica) y la Revolución Mexicana de 1910. Este hecho generará una poderosa fuente de inspiración -e incluso el rechazo de ciertas formas de expresión cultivadas por la literatura burguesa. Estos tres hechos marcarán la pauta entre 1880 y 1940.

Desde el 40 cambian las cosas radicalmente. Aparecen libros como Ficciones (44), Varia invención (49), Bestiario (51), y El llano en llamas (53). Ese año aparece El trueno entre las hojas de Augusto Roa Bastos que para muchos marca el inicio de su carrera literaria.

Con Borges (que ha ejercido una gran influencia en Roa como veremos) se inicia una poderosa corriente en la cuentística hispanoamericana plena de innovaciones. Sobre la base de lo aportado por Borges, Cortázar elevará las innovaciones a alturas insospechadas. Para Pupo-Walker, la actual cuentística hispanoamericana suma un repertorio variado de temas y técnicas narrativas a la literatura occidental y Octavio Paz llega a decir que "somos por primera vez contemporáneos de todos los hombres".

B) La novela

a) La novela y el novelista

Guy Michaud empieza diciendo que la novela es un género desprestigiado. Luego se pregunta qué es un novelista, incluso hace una llamada a la

crítica sobre el problema. Antes de definir la novela empieza por rondar a cerca de lo que acucia al novelista. "¿A qué llamada misteriosa responde al tomar la pluma? El psicólogo dice: a la necesidad de inventar, a la "función fabuladora"... El sociólogo dice: a la necesidad de imitar, al mandato de la época, del grupo, a la tendencia que tiene toda sociedad, a reflejarse dentro de obras en que se expresa y justifica. Pero ¿el novelista es sólo un fotógrafo? ¿Con qué derecho se limitan así sus prerrogativas?... Se trata para el novelista de otra cosa que imitar o incluso inventar: se trata de crear un mundo."(156).

Michaud hace aquí mención a dos aspectos fundamentales acerca de la novela: la función fabuladora y las relaciones del autor con la sociedad. Es decir, alude de algún modo a la sociología de la novela. Es más, sin proponérselo, coloca en su sitio a los autores hispanoamericanos de la etapa regionalista quienes pretendían "fotografiar" la realidad. Más abajo Michaud citará a Pierre Kaufmann: "El objeto de la novela es ese mundo fragmentado, indefinido, tumultuoso, donde la reflexión del hombre se despliega y él se apodera de nuevo, con una luz incierta, de la realidad que evocaba, intacta, el hechizo poético. El poema tiene por objeto el mundo, la novela nos describe cierta conciencia del mundo". Michaud llega a decir que "existen puntos de referencia en esta aventura, leyes naturales que ningún escritor y en particular ningún novelista podría transgredir. De los más grandes se podría decir, en forma muy esquemática, que tarde o temprano pasan por tres etapas sucesivas: la de escritor, la de novelista, la de creador."(157).

El crítico hace notar -en cada párrafo- la "interpretación del mundo" y los grados de evolución a que llegan los grandes autores (previo paso por ciertas etapas), respectivamente. Esta última consideración es digna de ser tenida en cuenta para este trabajo. ¿Cuál es el nivel alcanzado por Roa? ¿Se lo puede considerar un "creador"? ¿hasta dónde es posible auscultar sus pasos de un estadio a otro? Preguntas todas que trataremos de responder adecuadamente al final. En cualquier caso cumple con la ley inicial más usual en la evolución de todo futuro demiurgo (citada por Michaud):

(156).- Michaud, Guy. "La obra y sus técnicas (Técnicas de la novela)" Trad. (parcial) Ilda Alcaraz. (Resistencia, Univ.Nac. del Nordeste, 1972), pp.3-4.

(157).- ibid., p.5.

se inicia como poeta (El ruiseñor de la aurora, en 1942 y El naranjal ardiente, 1947 -publicado en 1960-).*

Para Juan García Ponce, "la novela es una visión, en varias acepciones de esta palabra, que nos lleva a la realidad y nos roba la realidad. Nace como "acción y efecto de ver", pero su mirada penetra de tal modo en lo visto que partiendo de ello, utilizándolo como medio conductor, lo obliga a mostrarse en su más radical sentido, ve lo que está detrás de aquello que se puede ver y a través de lo visible nos pone en relación con lo invisible hacia lo que lo visto nos conduce".(158) Este concepto de visión novelística de García Ponce nos lleva a lo más esencial de la narrativa hispanoamericana -después de los 40 para acá-: la realidad interior, el hombre íntimo, objeto último de la novela actual en el continente.

Quedaría por consignar los tres tipos de realidad novelística que menciona Leo Hickey al efecto de tener presente los estratos que admite la obra de Roa. Estos tres niveles de realidad son: "esas partes de la realidad que parecen estar transferidas a la novela desde fuera... (las leyes de la lógica o de las matemáticas y las reglas de la gramática por ejemplo). En segundo lugar, la que, directamente basada en el mundo extraliterario, sin embargo parece estar transformada de alguna manera fundamental (personas, lugares, objetos físicos...) Y por último, la realidad cuya primera existencia se da ya dentro de una novela..."(159).

b) La novela en Hispanoamérica

La crítica actual coincide en que esta novelística podría tener sus orígenes en las Crónicas de Indias (como señalan Miguel Ángel Asturias y Augusto Roa Bastos entre los escritores y Luis Alberto Sánchez y Andrés Amorós entre los críticos). Sin embargo, la producción novelística hasta el siglo XIX puede ser considerada nula.

El motivo -apuntado por Sánchez- sería que los conquistadores vivieron cotidianamente aventuras muy superiores a cualquier ficción (de caballería o del género que fuese). En el siglo pasado se escriben El periquillo Sarniento, María, Amalia, etc. El argumento de Sánchez -y no la censu-

(158).- García Ponce, J., "Las huellas de la voz". En Imagen, Caracas, n° 94-95, abril, 1971, p.38.

(159).- Hickey, Leo., "Ideas sobre la realidad novelística". En: Rev. de Occidente, Madrid, n°109, abril, 1972, T.XXXVII, p.27.

* Existen referencias contradictorias sobre las fechas de algunos de sus poemarios y nosotros adoptamos las fechas que nos parecen más fidedignas.

ra- es la verdadera razón por la cual no proliferó la ficción en Hispanoamérica hasta el s.XIX.

La novela se convierte en el cauce ideal para expresar los problemas del hombre. Para Luis Alberto Sánchez (en 1933) América ofrece una gran variedad de temas al novelista quien se limita a recoger lo que tiene a la mano. Cuestiona la existencia de una novela hispanoamericana, su originalidad. Encuentra, empero, mayor afinidad entre la novela norteamericana y la hispanoamericana entre sí que con respecto a la europea. Ambas -para Sánchez- son de origen industrial y agrario, reflejan caos y angustia (urbano y rural, respectivamente).

El prof. Amorós opone tres argumentos: a) la distinta influencia (inglesa y franco-española, en cada caso); b) el partir de realidades sociales distintas ("sociedad de bienestar" y feudalismo campesino); c) el idioma. Dice Amorós: "La novela (la literatura) se hace con palabras... Los efectos estilísticos no encuentran equivalencia exacta en otro idioma; y mucho menos aún, el tono fundamental de la novela." (160).

En rigor, en el s.XX, luego de alguna que otra novela modernista y la producción paralela de novela psicológica, deviene la novela costumbrista-regionalista en sus múltiples variantes. Aquí el escritor se siente iluminador de conciencias (al decir de Amorós), se opone el hombre a la naturaleza, se escribe sobre la Revolución Mexicana, sobre el indio, etc. Pero pese a estas clasificaciones temáticas (que daremos ordenadamente cuando veamos las generaciones literarias en el continente) lo que subyace es la vena realista. Con el grupo de Asturias y Carpentier cambiarán las cosas.

Sobre la novela actual dirá Amorós: "Persiste el realismo, pero se da también el monólogo interior, la alternancia de planos temporales o el riguroso objetivismo. Continúa el tema indigenista, pero es frecuente también la apertura a mundos subjetivos, en los que la realidad local se ha esfumado". (161). Esto tiene aplicación en la obra de Roa, Recordemos con E. R. Mongal, que en su prosa es posible constatar esta combinación de elementos naturalistas y fantásticos. Su tratamiento de la contienda chaqueña (al igual que el tema indigenista en J.M. Arguedas, el tema de la selva en Carpentier

(160).- Amorós, Andrés. Introducción a la novela hispanoamericana actual. (Salamanca, Anaya, 1973), p.16.

(161).- ibid., p.18.

o el de la Revolución Mexicana en Rulfo y Fuentes) nos pone de manifiesto que ciertos temas del período anterior se siguen tratando en la actualidad. Pero a ninguno se le ocurriría considerar a Roa (o a Arguedas, Carpentier, Rulfo o a Fuentes) como un autor regionalista. Y es que temáticamente hay un nexo, pero el tratamiento de estos temas es radicalmente distinto por parte de estos autores.

Sobre las características de la novela actual -con relación a la anterior-, el prof. Rodríguez Almodóvar menciona las siguientes oposiciones: a) temporalidad lineal (lógica) en oposición a la temporalidad no lineal (dialéctica); b) realismo reflejo (antiguo) vs. nuevos realismos (actuales) que incluye el realismo objetivo (V. Llosa), el imaginario (G. Márquez), el barroco (Carpentier), el parabólico (Roa Bastos), el de la conciencia (Onetti, Sábato); c) esteticismo-compromiso; d) localismo-universalidad; e) psicoanálisis-sociología.

Acerca de estos puntos, es posible clasificar a la obra de Roa siempre en el 2º término de la oposición. Sus saltos en el tiempo, su realismo parabólico (según Almodóvar, aunque este mismo crítico también reserva el adjetivo de "técnico" al "realismo" roaiano), su toma de conciencia, su universalidad -"el camino hacia la universalización pasa por los contextos locales, incluido el lingüístico como fundamental" dirá R. Almodóvar, refiriéndose a Roa precisamente-, su vinculación al medio, nos dicen en todo momento de la modernidad de su producción.

Acerca del tiempo-elemento en donde se da lo más revolucionario para Rodríguez Almodóvar- se pueden destacar los siguientes rasgos: 1) saltos en la cronología (adelante o hacia atrás) -precisamente uno de los rasgos de la prosa de Roa, como bien destaca Mario Benedetti-; 2) contar hacia atrás, partiendo del presente ("Nonato" en Roa); 3) la anticipación de lo que ocurrirá más tarde (en García Márquez en general; "El ojo de la muerte" en Roa); 4) "el entrecruzamiento de dos planos temporales distintos, respondiendo o no a dos historias diferentes" (Moriencia de Roa Bastos); 5) el "flash-back" utilizado por varios, Roa entre ellos; 6) "la simultaneidad de planos temporales distintos" (en Yo el Supremo de Roa Bastos, así como en los diálogos de Vargas Llosa); 7) "la ambición de síntesis histórica"

(en Sobre héroes y tumbas de Sábato, El siglo de las luces de Carpentier, Hijo de hombre de Roa Bastos, -de hecho, para Almodóvar, Hijo de hombre es una de las grandes novelas históricas de la novela hispanoamericana). Como vemos, Roa vuelve a ofrecernos ejemplos en todas las variantes temporales.

Juan Loveluck (mencionado por Jansen en su obra citada) por su parte señala innovaciones en tres campos: en el de la técnica narrativa (haciendo notar el elemento tiempo), en el campo temático (señalando la vertiente mítica utilizada por Asturias y Arguedas) y en el del uso artístico y literario (los protagonistas de novelas son intelectuales que se explican y paralelamente convierten la narración en un ensayo).

En lo que toca a Roa, ya vimos sus aportaciones en el tratamiento del tiempo. Sobre el elemento mítico cabe decir que invade toda su obra (en Yo el Supremo se habla del mito de la vulva dentada, del AYVU RAPHYA, etc.). En cuanto al tercer aspecto, baste recordar que el Dr. Francia en Yo el Supremo no sólo se explica sino que por momentos convierte la novela en un ensayo especulativo sobre la escritura.

Iber H. Verdugo, luego de constatar algunos de los errores de la etapa regionalista (preocupación por la originalidad, por el americanismo y por el regionalismo), apunta que estas preocupaciones fueron, paulatinamente, dejadas de lado.

Al advenir la novela actual se reemplaza el americanismo por la americanidad, "la voluntad de ser por el ser que se tiene y desde éste se fabrica la novela que trata de ser entrañablemente fiel al hombre. Y esta fidelidad al hombre, que es al mismo tiempo fidelidad americana, ha producido, está produciendo, esta novela asombrosa, revulsiva y revolucionaria" (162). En otra parte de su trabajo, refiriéndose a la técnica, hará notar que ésta es una necesidad de la novela actual -en tanto que por medio de ella se llega a una nueva perspectiva del hombre. Es decir, que sólo gracias a ella, la novela puede dar la perspectiva del hombre actual, decirle tanto al lector. De este modo, gracias a la novela, el hombre puede encontrarse a sí mismo más y mejor.

La técnica pasa así a ser algo más que un instrumento literario, pasa a ser un "vehículo de comunicación".

(162).- Verdugo, Iber H. "Perspectivas de la actual novela hispanoamericana". In: Mundo Nuevo, París, n°28, oct, 1968, p.78.

Naturalmente no todos los críticos han alabado la novela hispanoamericana. El profesor Manuel Pedro González ha dicho que existe poca originalidad en estos novelistas. Hace un recuento erudito de las técnicas que estos autores han incorporado luego de haber recibido influencias de Joyce, Faulkner, Dos Passos, Lowry, etc. Esta labor es positiva en algunos aspectos: ayuda a reconsiderar valores, excesos, grados de asimilación, etc. Si bien es discutible su concepto acerca de la falta de originalidad de estos escritores -toda literatura funciona sobre la base de influencias-, a nosotros nos será útil en tanto que nos ayude a detectar mejor las influencias que pueda haber percibido Roa de los grandes maestros de la narrativa de este siglo. Y a propósito de Roa, éste es uno de los pocos autores -junto con Carpentier, Yáñez y Manuel Rojas- que queda en pie luego de la poda que hace González.

También Ignacio Iglesias añade conceptos interesantes -aunque menos profundos-. Esto originó una cierta polémica en la que el crítico Pagés Larraya deslindó aciertos y errores en el trabajo de Iglesias. Para Pagés, autores como Asturias, Roa Bastos, Arguedas, Vargas Llosa, Carpentier, Rulfo y García Márquez "vuelven al mundo ancestral y al mundo histórico de Hispanoamérica desde una perspectiva a la vez real y mágica". (163). Aquí se percibe la raíz mítica, lingüística e histórica que se da en estos autores.

Aunque la crítica se ocupa relativamente poco de Roa -en comparación con los otros autores- cabe destacar que éste permanece intocable, siempre es bien tratado (no así Fuentes o Lezama o Vargas Llosa).

Roa, consultado sobre la novela con Cesaccia y Vargas Llosa, declaró que concuerda en una novela hecha "no a base de abstracciones, tendencias y recetas sino siempre teñidas por la esencia de la propia experiencia" y subrayó la importancia de una "imagen de la vida y del mundo que sea esencialmente una concepción de tipo social". Manifestó disentir con Cesaccia en la novela psicológica como vehículo más adecuado para encarar ciertos problemas. Ha reivindicado el uso de todos los instrumentos literarios para sintetizar la realidad en una dimensión lo más polifacética posible.

(163).- Pagés Larraya, A. "Tradición y renovación en la novela hispanoamericana". En: Mundo Nuevo, n.º 34, abril 1969, p.78.

Queda un punto por notar: el de las relaciones de la novela con la sociología. Hay una abundante, fecunda interrelación. Barriso Saguier, en una introducción a un grupo de trabajos sobre literatura y sociedad (rev. Aportes, nº8, abril del 68), contabiliza cuatro grandes escuelas de sociología de la novela: la de Geörgy Lukács ("analogía entre la forma de la novela y las estructuras sociales"), la de Walter Benjamin ("el sentido social oculto en el texto mismo, en la estructura de la obra literaria"), la de Lucien Goldmann ("énfasis en el papel creador del grupo social, que se manifiesta a través de la concepción, de la visión del mundo del artista, dentro de una obra coherente") y la de Robert Escarpit ("estudio de las relaciones entre los tres términos que integran el hecho literario: autor - obra - público").

2) CARACTERÍSTICAS DE ESTA LITERATURA Y CORRIENTES EN LA MISMA.

A) Características.

El mito es sin duda una constante de nuestra narrativa. Se trate de mitos indígenas (Asturias) o universales (Borges), siempre aparece y ha sido objeto de numerosas investigaciones.

En las conferencias y seminarios llevados a cabo en Casa de las Américas, se recogieron algunas opiniones. Refiriéndose a la literatura fantástica y a sus contactos con lo mítico, Noé Jitrik dijo: "... la idea del mito puede explicar también, el nacimiento de esta temática de la literatura fantástica y puede ser el puente para comprender todo el "background", todo el telón de fondo histórico-social que por un lado permite la constitución del mito y por otro hace que el mito se torne una fuerza operante para pasar a la literatura en forma activa, en forma dinámica e independiente."

Este comentario hecho a una disertación de Angel Rama es apoyado por Rubén Bareiro Saguier: "Se refirió a la cotidianidad de la convivencia de los dioses mitológicos griegos pero no hizo ninguna alusión a las mismas características en la mitología precolombina... En un país como el mío en que la cultura está todavía muy viva (lo mismo ocurrirá en los países en que se tiene simplemente cultura negra, por ejemplo), se ve un fenómeno interesante. Leyendo hace poco me sorprendí mucho al ver como una serie de

mitos,... contados por los indios que no habían tenido contacto con los blancos, eran los mismos que había escuchado en mi infancia en el campo, solamente que los míos estaban ya muy transformados..."(164).

De estas dos opiniones se pueden sacar algunas conclusiones: el mito contribuye al género fantástico; el mito explica el medio que lo ha producido y su propia inclusión en la literatura; la coexistencia en América de mitos clásicos y precolombinos; los mitos indígenas nos han llegado por vía oral, transformados -con lo que se alude a una cultura "analfabeta". Por otro lado es evidente la subsistencia del pensamiento mágico: al aparecer el cometa Halley en Hijo de hombre se habla del fin del mundo.

Respecto a Roa, aparte del ejemplo citado, el mito tiene un lugar destacado en su obra: el pájaro mosca, el mito Mak'a (el de las mujeres con vulva dentada, antes mencionado); el mito del "mbopí" se funde con los mitos de Penélope y el del fin de Hércules en Yo el Supremo. El mito de Francia nos llega por boca de Macario en Hijo de hombre. Todos estos mitos al ser incluidos en la obra de Roa corroboran otro de los puntos citados.

El lenguaje ha pasado a ser uno de los elementos fundamentales de esta narrativa. No es que el lenguaje no haya sido importante hasta ahora, lo que sucede es que hay una conciencia de ello. Para Carlos Fuentes, el mito, el lenguaje y la estructura, son tres elementos básicos. Numerosos críticos ha opinado sobre el lenguaje en esta narrativa. Creemos que las opiniones de Rodríguez Monegal, Fuentes y las del propio Roa Bastos nos serán útiles en la medida que nos ayuden a adentrarnos mejor en la escritura de ficción -en este caso en la prosa de Roa-.

"La novela usa la palabra no para decir algo en particular sobre el mundo extraliterario, sino para transformar la realidad lingüística misma de la narración. Esta transformación es lo que la novela "dice" y no lo que suele discutirse in extenso cuando se habla de una novela: trama, personajes, anécdota, mensaje, denuncia, protesta, como si la novela fuera la realidad y no una creación verbal paralela.

Esto no quiere decir, claro, que a través de su lenguaje la novela no aluda naturalmente a realidades extraliterarias. Lo hace, y por eso es

(164).- Rama, Angel. "Fantasmas, delirios y alucinaciones". En: Actual narrativa latinoamericana, op.cit., pp.58-59. Aquí se recogen opiniones de N. Jitrik y R.B.Saguier.

tan popular. Pero su verdadero mensaje no está a ese nivel... Su verdadero mensaje está en su lenguaje. Como la idea de un lenguaje de la novela me parece de primera importancia, voy a insistir un poco más en este aspecto. Cuando hablo de un lenguaje, no me refiero exclusivamente al uso de ciertas formas de lenguaje. En literatura, lenguaje no es sinónimo de sistema general de la lengua sino (más bien) sinónimo del habla de un determinado escritor o de un determinado género. El lenguaje de la novela latinoamericana está hecho sobre todo de una visión muy honda de la realidad circundante, visión que debe aportar fundamentales a la obra de los ensayistas y de los poetas, demostrando una vez más la artificialidad de la separación de los géneros" (165). Rodríguez Monegal pone énfasis en varias cosas importantes: la creación verbal paralela -ratificación de la autonomía y de la realidad de la ficción-; el lenguaje como fin en sí y no ya como instrumento -ofrece un paralelo con la frase de McLuhan "el medio es el mensaje"-; el "habla" de los escritores (en el caso de Roa enriquecido por el bilingüismo); la aportación de poetas y ensayistas al lenguaje (no olvidemos que Roa es ambas cosas).

Sobre el lenguaje ha dicho Roa Bastos: "Sin hacer un juego de palabras, le diría que el lenguaje representa para mí toda la realidad. La representa y la significa, sobre todo. No es que solamente la refleje. Es a través del lenguaje como se produce la relación del autor con su obra. En primer lugar porque cada autor tiene su lenguaje propio, es decir su habla particular a través de cuya esencialidad expresa su visión del mundo y de la vida, significando con ello no solamente lo más ajeno a su mundo íntimo -lo que está fuera de su intimidad personal- sino también la relación con este mundo íntimo propio y con el inconsciente colectivo que vive en cada uno de nosotros y nos condiciona de una manera inescapable" (166).

Los puntos coincidentes con Rodríguez Monegal son evidentes y asombrosos: realidad lingüística, habla del escritor (en ambas citas está subrayado por los expositores), visión del mundo (de la realidad circundante).

Es que en el lenguaje es donde tienen vida los personajes, donde tiene lugar la acción, donde transcurre el tiempo, donde se da el espacio li-

(165).- Rodríguez Monegal, Emir. "Tradición y renovación". En: América Latina en su literatura. Coordinado por César Fernández Moreno. (México, Siglo XXI y París, Unesco-ed.conjunta-, 1972), p.163.

(166).- Comentarios sobre "Yo el Supremo" (varios). (Asunción, "Club del libro N°1" ed., 1975) p.28. Declaraciones de Roa Bastos a Beatriz Rodríguez Alcalá de G.O. (N. del A.).

terario. El último Buendía en Cien años de soledad se sabe personaje, se lee a sí mismo al descifrar el material que le ha dejado Melquíades, se sabe atrapado en el espacio y en el tiempo literario. Como el Quijote -o el Dr. Francia en Yo el Supremo- tiene conciencia de que sólo tiene vida por y en las palabras.

Carlos Fuentes hace notar algunas cosas: la universalidad del lenguaje -"Tomás Segovia o Eduardo Sanguinetti, Salvador Garmendia o Yukio Mishima, Ramón Xirau o Jean Pierre Faye escriben como sujetos y objetos del lenguaje..."-; la respuesta de los escritores (por medio del lenguaje) al orden establecido "latinoamericano" -al negarle el léxico deseado por este orden-; la existencia de un presente cultural común y universal (debido a la universalidad del lenguaje y a la contemporaneidad del autor "latinoamericano"). Por ello dirá: "...el escritor latinoamericano toma dos riendas: la de una problemática moral -aunque no moralizante- y la de una problemática estética -aunque no estetizante-"(167). Así ética y estética se funden en una literatura doblemente crítica.

Para Rafael Conte hay dos puntos claves en la renovación narrativa hispanoamericana: el lenguaje y la estructura. Sobre el lenguaje concede gran importancia al monólogo interior (específicamente a la obra de Joyce). Sobre la estructura (organización de la narración, orden de la misma, cómo encajar sus elementos), alude al tiempo, al espacio literario. Cabría añadir las personas de la narración, el punto de vista, etc.

Para Anderson Imbert la estructura tiene tres elementos formales: acción, trama y diseño. "Los hilos de la acción se urden en una trama, y la trama ofrece un diseño". La acción despierta nuestro interés. La trama es un sistema de explicaciones. El diseño es la distribución de los materiales (la estructura, propiamente dicha).

Las innovaciones han sido múltiples. Pensemos en El acoso de Carpentier donde una correlación entre la estructura novelística y otra de tipo musical. En Pedro Páramo no sólo están rotas las coordenadas espacio-temporales, la distribución misma de la novela parece caótica. En La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes el protago

(167).- Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. (México, Joaquín Mortiz ed., 1969) p.35. Colocamos entre comillas la palabra "latinoamericano" por respetar la terminología de Fuentes pero posiblemente la acepción más correcta sería "iberoamericano", hecho notar en su momento por el prof. Sánchez Castañer y por Agustín Yáñez, Presidente de la Academia Mexicana de la Lengua; recientemente desaparecido.

nista está prácticamente dividido en tres personas, lo cual incide en la estructura de la obra. Borges, en sus cuentos, incorpora en sus notas al pie de página datos apócrifos.

Roa Bastos, aparentemente conservador, disloca la narración de Hijo de hombre en dos narradores: Miguel Vera (en primera persona en los capítulos impares) y un narrador objetivo (en tercera persona en los capítulos pares) aparentemente inexistente. En rigor, es un personaje "detrás de la cámara", el que completa la investigación. Esto hace que la novela tenga - por lo menos- dos puntos de vista, que el tiempo esté subvertido, que la acción deba ser reconstruida por el lector. En Yo el Supremo Roa desarrolla las posibilidades dejadas por Borges. Aquí las notas al pie de página aparecen también intercaladas y considerablemente desarrolladas, al punto que ofician como un "contratexto" que llega a oponerse estructuralmente al texto.

Como decíamos el espacio es uno de los elementos que componen la estructura. Hoy día se habla de un espacio literario. Ciertamente, la Santa María de Onetti es una mezcla de Buenos Aires y Montevideo. El Macondo de García Márquez y el Comala de Rulfo, como el anterior, son ya parte de la geografía literaria hispanoamericana. Aquí, en estos pueblos y ciudades de nuestra literatura es donde suceden estas ficciones. El espacio estará en ocasiones, sobrecargado de tiempos -lo que dará pie a especulaciones geopolíticas-: cuando Carpentier habla en El siglo de las luces de la Revolución y sus efectos no se sabe si habla de la Revolución Francesa o de la Revolución Cubana. El terreno es el mismo (el Caribe).

Este espacio será modificado por los autores: Roa Bastos en Hijo de hombre quitará y pondrá vías férreas a algunas poblaciones rurales del Paraguay -según convenga al desarrollo de la trama. En su caso, el espacio será casi siempre el mismo a lo largo de toda su obra (el Paraguay), lo que contribuirá a dar un aspecto más completo y cerrado a su mundo.

El tiempo es quizá el elemento más elaborado -junto con el lenguaje-. Juan Rulfo ha dicho: "en mi libro están rotos el tiempo y el espacio". Clara Passafiumi señala que con esta ruptura Rulfo logra aunar los siguientes elementos: "disloque temporal; parcelamiento de la acción y organización desordenada de la misma; imprevistas retrospecciones; saltos hacia atrás y

hacia adelante: diálogo entre personajes cuya identidad no se determina..." (168). Para Fernando Alegria -cit. por Clara Passafari- en Pedro Páramo de Rulfo "Acontece la acción en un eterno presente que es la muerte". Muchas de estas características son comunes a varias de las novelas hispanoamericanas modernas. Este eterno presente, dimensión atemporal o "tiempo cósmico" como lo llama Müller-Bergh, refiriéndose al tratamiento que le da Carpentier en sus obras, también aparece en la última novela de Roa. De todos modos, la fragmentación del tiempo, los saltos hacia atrás y adelante, la descomposición de la acción, es algo palpable en sus cuentos como en Hijo de hombre.

Otra novela que ha sido objeto de estudios por su tratamiento del tiempo es Cien años de soledad. Para Emir Rodríguez Monegal, el elemento común que une obras como Orlando, La Biblia, el Quijote, Las Mil y una noches, es el tiempo narrativo -el cual está tratado con total libertad. De aquí en más pone de relieve la importancia del anacronismo en la novela de García Márquez. Para Rodríguez Monegal, en la novela, el tiempo es inmóvil porque éste está fijado en la palabra: "porque el libro es la palabra y la palabra es la creación. Con lo que se llega a un resultado inesperado. En vez de ser circular, en vez de estar fracturado, el tiempo es inmóvil. Está eternamente fijado en el acto mismo de la creación" (169). Aquí vemos una vez más la importancia de la palabra en la narrativa hispanoamericana: el tiempo, los personajes, el espacio, están fijados, condicionados por el lenguaje.

El tiempo será asimismo objeto de combinaciones con las personas de la narración en La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes. En este caso, el Yo es el presente, el Tú es el futuro y el El el pasado. Carpentier en Los pasos perdidos hará volver al hombre civilizado a los orígenes a medida que avanza en el espacio (la selva). En Viaje a la semilla de este autor, el protagonista regresará de la muerte al seno materno. El tiempo (y su refutación) ha sido asimismo uno de los grandes temas de Borges y tiene una importancia decisiva en la única novela de la autora teatral Elena Garro: Recuerdos del porvenir.

(168).- Passafari de Gutiérrez, Clara. Los cambios en la concepción y estructura de la narrativa mexicana desde 1947. (Argentina, Univ. Nac. del Litoral, 1968), p.89.

(169).- Rodríguez Monegal, Emir. "Novedad y anacronismo de Cien años de soledad". (Resistencia, Univ. Nac. del Nordeste, 1969), p.7.

En lo que se refiere a Roa, aparte de lo ya dicho, tendrá importancia capital para identificar al "personaje-narrador" de los capítulos pares de Hijo de hombre. Se establece aquí una correlación entre persona gramatical-tiempo (aunque en un plano distinto al que tiene lugar en la novela de Fuentes).

La violencia ha sido otro de los temas que se ha convertido en una constante de esta narrativa. Pero ha trascendido lo meramente temático para llegar al plano de la violencia formal.

Para Ariel Dorfman "la violencia ha creado una cosmovisión"; para este crítico, desde el naturalismo ha pasado a ser el eje de nuestra narrativa. Incluso destaca que hasta 1940 las novelas americanas "se dedicaron a documentar la violencia hecha a nuestro continente". Hasta aquí habría una actitud pasiva que toma carácter activo en nuestra época. Ya se parte de la base de que el contorno, el paisaje, ya está dibujado. Ahora se centra la atención en el personaje. El personaje sufre una presión externa e interna que termina por provocar una reacción, una réplica. El hombre, en cierta medida, reproduce la estructura de la realidad al ejercer la violencia. Si en la novela europea desde hace veinte años (y también en la norte americana) se puede optar por soluciones no violentas, en Hispanoamérica esa elección no existe. Sólo en los escritores negros, como antaño en Hemingway, Faulkner y los de su generación, se da esa situación equiparable a la de los autores hispanoamericanos.

Para Dorfman hay tres tipos de violencia: a) la vertical y social; b) la horizontal e individual; c) la inespecial e interior.

Con respecto a la primera, sostiene que Roa Bastos en Hijo de hombre "entiende la violencia como una forma de salvación, aunque no sea totalmente comprendida; es la solidaridad, lo que se realiza en la soledad de caminos paralelos, compartidos mejor. Es el encuentro con su propia voluntad que de algún modo oscuro y anónimo, va haciendo la historia, tal como se arrastra un abandonado vagón de ferrocarril por kilómetros de impenetrable selva" (170).

Para Rodríguez Almodóvar, la violencia en la obra de Roa es uno de los contextos reales, en tanto que ésta es "una manifestación habitual de

(170).-- Dorfman, Ariel. Imaginación y violencia en América. (Barcelona, Anagrama, 1970), p.20.

la vida en el país". En rigor, para Almodóvar la violencia de Roa es la expresión de "una dinámica constante entre la justicia y la injusticia".

Sobre el segundo tipo de violencia, desarrolla la tesis de la necesidad de matar. Expone una idea cara a Borges: al matar, me convierto en el otro, de verdugo paso a víctima.

Acerca del tercer tipo de violencia, Dorfman vuelve a citar a Roa Bastos, entre otros. Lo hace cuando se refiere al suicidio como tema cada vez más frecuente en la novela hispanoamericana (Miguel Vera se destruye en Hijo de hombre por no haber canalizado adecuadamente su violencia).

Habría en rigor un cuarto tipo de violencia: la violencia narrativa. Con esto pasamos de la violencia como tema para adentrarnos en la violencia lingüística. Esto se emparenta de algún modo con las opiniones de Carlos Fuentes antes enunciadas.

Esta violencia sólo esbozada por Dorfman, es retomada y ampliada por Rafael Conte quien llega a considerar esta violencia de y sobre las palabras como algo fecundo. Estamos por lo tanto ante un nuevo tipo de violencia: la violencia utilizada como recurso técnico literario que incide en el contenido.

B) Algunas corrientes:

A comienzos del siglo, junto al modernismo se siguió cultivando el naturalismo. El modernismo, en prosa, prefirió el relato breve. El naturalismo, que también destacó en el cuento se dedicó a reseñar y documentar las injusticias y miserias. Para Pupo-Walker, estas dos tendencias llegan a fundirse en algunos cuentos: "El fardo" de Darío y "Egloga de verano" de Díaz Rodríguez.

También a fines del siglo pasado surge en Europa un movimiento de origen social, psicológico, basado en los hechos -al decir de Xirau- que llega a ser análisis de costumbres. Esta corriente procede de Francia, de Balzac, y luego del apogeo del modernismo (que más que una corriente o generación es una etapa) tendrá gran repercusión en todo el continente: el realismo.

Esta corriente tendrá acentos propios en Hispanoamérica y hará que

el escritor fije su atención en el continente. Por ello, algunos críticos lo llamarán realismo mundonovista (aunque sería una perspectiva europea de clasificación: América como mundo nuevo).

Multitud de temas -como ya se dijo- se tratarán: el indio, la Revolución Mexicana, la selva, el telurismo o novela de la tierra, etc. Esto traerá como consecuencia una clasificación temática de la novela pero en rigor la narrativa de este período es realista. Es un realismo externo, que pretende "retratar" la realidad.

En el caso de la novela de la Revolución Mexicana hubo una correspondencia con la pintura mural de Orozco, Siqueiros, etc. Siqueiros llegó a decir que "no hay más ruta que la nuestra". Esta afirmación da pie para que Jorge Enrique Adoum realice un excelente trabajo crítico en donde expone los pasos dados por el realismo en su deseo de convertirse en doctrina estética y las ulteriores complicaciones en que incurre cuando empieza a añadirse adjetivos para sobrevivir.

"Y para justificar con argumentos extraartísticos la obra (que se justifica artísticamente por sí misma) y el veredicto de los aduaneros de la realidad, el realismo se fue buscando definiciones demasiado numerosas y complementarias para que cualquiera de ellas pudiera ser exacta, cambiando se de adjetivo calificativo para sobrevivir negándose a sí mismo la posibilidad de advertir que los límites de la realidad -si es que los tiene- están mucho más lejos de lo que logra abarcar su percepción de miope de buena voluntad" (171).

A partir de aquí, Adoum señala el paso de la "fiel imitación de la realidad" a la "expresión de la realidad social" con lo que el realismo redujo aún más su área de la realidad. En efecto restringió su campo a la realidad de "la condición social del campesino".

Un tercer paso en falso fue la denominación "la literatura al servicio del pueblo". Con esto pretendió el monopolio de la denuncia y del compromiso. Combatió la poesía de autores como Huidobro, identificó "una actitud o conducta revolucionaria con una forma artística conservadora".

Otro punto a destacar es que el destino final de esta producción fue la clase media. Adoum señala con justeza que no por odiar a una clase se

(171).- Adoum, J. E. "El realismo de la otra realidad". En: América Latina en..., p.204.

deja de pertenecer a ella. Quizá por eso el autor actual tiene conciencia de su desarraigo, busca la esencia de sí mismo. Casi al final de su tarea este crítico señala el criterio brechtiano para definir la realidad: criterio de amplitud y no de estrechez. Luego menciona a Roa Bastos, al lado de Asturias, Carpentier, Marechal, etc., como renovador de esta narrativa.

Podemos concluir dos cosas: no se puede encasillar la realidad (es lo bastante amplia como para incluir la visión de Rivera y la de Borges, por ejemplo); Roa, a quien a veces se ha confundido con autores realistas es un autor más cercano al realismo mágico que al realismo a secas. El que toque temas Vinculados al realismo mundonovista- Guerra del Chaco, ambientes selváticos- no debe inducirnos a error. El propio Roa ha señalado que se lo ha confundido con los regionalistas por los temas.

Ahora bien, no debe dejar de consignarse algo: el realismo se vincula a la burguesía. En la actitud realista se especifican las situaciones y se individualiza el personaje, según señala Leenhardt. Esto nos lleva al origen de la novela, y por extensión a la muerte o decadencia del género. En rigor, se dice que lo que está en crisis es la forma burguesa de la novela. Lo cual supone una etapa de transformación, de cambio, que estaríamos viviendo ahora.

Ángel Rama dice que el realismo se presenta en ciertos momentos que él llama "períodos de racionalización artística". En oposición a esto habla de períodos de crisis, de desintegración, poniendo como ejemplos respectivos al s.V griego y el helenismo. Pero Rama también habla de un tercer período: una "línea subyacente" constante, popular. Esta cantera es particularmente valiosa para hacer un recuento de la literatura fantástica. A fines del helenismo -reseña Rama- empieza la agnosis. Esto es, la interpretación mágica de la realidad. Rama encuentra en el folklore elementos míticos, leyendas, que le dan la pauta de lo maravilloso.

Este crítico se pregunta: "¿Qué entendemos por lo fantástico? En principio siempre decimos que es lo no real, lo que pertenece a la fantasía; lo que a su vez nos remite a saber qué es lo real, y en última instancia, saber cuál es la mecanicidad de la fantasía, cómo ella funciona"(172).

(172).- Rama, Ángel. "Fantasmas, delirios y alucinaciones". En: Actual narrativa... p.43.

Luego puntualiza algo básico: la diferencia entre lo maravilloso y lo fantástico. Sitúa cronológicamente a lo fantástico entre el s.XVIII y el XIX. Es una respuesta al racionalismo anterior al s.XVIII. Cita a Goya: "Los sueños de la razón engendran monstruos". La colonia penitencial de Kafka, Swedenborg, Blake, Poe, la novela gótica inglesa, de Nerval, etc., son algunos de los nombres que empiezan a generar lo fantástico.

En América Hispánica Horacio Quiroga será el primer adelantado. Con Asturias en El Señor Presidente (para Rama hay un "pacto enteramente mecánico entre lo real y lo fantástico") y con Borges en especial, lo fantástico tomará cuerpo en nuestras letras. Los puntos del fantástico moderno que - según Rama- Borges acepta son: "...la sensación del infinito, de lo siempre postergado, el terror y la inseguridad que acechan, el tiempo que se detiene o que quiere ser detenido y el idealismo berkeleyano..."(173).

Otro autor que ha estudiado la literatura fantástica es Emilio Carilla. Este crítico empieza por asociar el término fantasía con imaginación creadora. Como temas fantásticos menciona: "...las alucinaciones, las relaciones entre vida y muerte, la fusión y desaparición de planos (realidad y libro, sueño y realidad), los "fantasmas", la magia, supersticiones y hechicerías, el mundo feérico, los sueños premonitorios, las coincidencias inexplicables, las metamorfosis, los "dobles", los paraísos artificiales, las trasmutaciones de espacio y tiempo..."(174).

Al leer estos puntos conviene recordar la riqueza que en este sentido ofrece la obra de Roa: las alucinaciones de Casiano (en "Exodo"), la fusión vida-muerte de Francia (en Yo el Supremo), la desaparición de planos aludidos (en esta misma novela), la magia y supersticiones (en "El ojo de la muerte" de El trueno entre las hojas e "Hijo de..." de Hijo de hombre), las coincidencias inexplicables (el mismo rostro del paraguayo y del boliviano en "La excavación"), las trasmutaciones espacio-temporales (en Yo el Supremo), etc.

Borges -citado por Carilla- destacó alguna vez cuatro grandes temas o procedimientos fantásticos: la obra de arte dentro de la misma obra, la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo y el doble. Sobre esto es posible consignar que estas cuatro categorías son per-

(173).- ibid., p.50.

(174).- Carilla, Emilio, op.cit., p.22.

fectamente detectables en Yo el Supremo, como veremos oportunamente.

Uno de los antecedentes directos del realismo mágico es el surrealismo. Este ha sido otra de las respuestas al racionalismo aunque cronológicamente posterior. Tomaremos como guía para el rastreo del realismo mágico el trabajo de Aurora M. Ocampo. (175).

"El surrealismo representó una gran subversión, cuyo propósito central se dirigía al establecimiento de una nueva cultura, una cultura de la imaginación dentro del siglo más tecnológico y regimentado en toda la historia humana: nuestro siglo. Nació con el manifiesto surrealista... en el año 1924".

Cuando los hombres se dan cuenta de que la razón no puede explicar toda la realidad aparecen distintas manifestaciones en diversos campos: Nietzsche y Schopenhauer en el filosófico, Freud en el científico, André Breton en el campo del arte.

El surrealismo combate la lógica como método y el raciocinio como única forma de conocimiento. Se apoya en Freud. Breton demuestra que en el sueño hay continuidad y repetición como en lo vivido. Dice Aurora Ocampo: "...la verdadera realidad, abarca tanto lo que hace el hombre en el estado de vigilia como lo que sueña o imagina". Más adelante puntualiza que el surrealismo "asignó la misma categoría a lo soñado que a lo vivido", y que todo junto "sueño y vida, va a formar la verdadera realidad". Esto refuerza lo que decíamos sobre la amplitud de la realidad.

Una de las preocupaciones de los surrealistas será el lenguaje. Si el lenguaje lo usamos en la vigilia, ¿cuál será el lenguaje adecuado para el mundo de los sueños? La prof. Ocampo dice: "...decidieron usarlo tal como nace entre la vigilia y el sueño, tratando de no someterlo a regla alguna ni someterse ellos mismos a ningún tipo de rigor formal". Se llegará incluso a la escritura automática -que es ficcionalizada por Roa en Yo el Supremo cuando Rodríguez de Francia le enseña a escribir a Patiño.

Cuando el surrealismo está en pleno apogeo en Francia, llegan a ésta Asturias y Carpentier. Aunque ambos tomaron conciencia de que no aportarían nada nuevo al movimiento, sí se dieron cuenta de que podían ver con una nueva luz, con una nueva visión al continente americano.

(175).- Ocampo, Aurora M., "Un intento de aproximación al realismo mágico" Ponencia presentada en Madrid en el XVII Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana, 1975.

"Riguel Angel Asturias descubrió que a través del método surrealista como método de conocimiento podría dar cabida en la literatura a otros campos de la realidad; se dio cuenta de que todo el mundo que él había vivido en Guatemala podía aflorar a través del surrealismo". Estas palabras de Aurora Ocampo revelan la aportación esencial del surrealismo a la formación del realismo mágico. Asturias, Carpentier, Rulfo, García Márquez, Roa incluso, se servirán de la idea del inconsciente colectivo de Jung para comprender mejor la esencia última de sus pueblos.

Ahora bien, hay que tener presente que América es un mundo mestizo. Estos autores están familiarizados con las culturas indígenas de sus respectivos países. Y dado el carácter mestizo de América, su realidad es distinta de la de Europa. Hasta para descubrirla y/o expresarla hay que recomponer el lenguaje. Incluso hay que crear un lenguaje. Para Aurora Ocampo, El Señor Presidente es un modo de evocar la realidad que escapa a lo común, realidad formulada y conjurada por el lenguaje -por las palabras, logrando así su manipulación.

Asturias es pues el primero en transformar el surrealismo derivándolo hacia el realismo mágico. Los primeros en usar el término han sido Franz Roh y Arturo Usler Pietri. Empero el encargado de darle confirmación será Carpentier.

Dice Carpentier -citado por A.Ocampo- en el prólogo a El reino de este mundo: "Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad, de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad...".

A partir de aquí ya podemos deslindar algo: el realismo mágico no puede confundirse con el surrealismo ni con la literatura fantástica. Pretende no provocar emociones sino expresarlas. "El realismo mágico, es más que nada, una actitud ante la realidad, la cual es recreada a través de muy diversas técnicas. El realismo mágico no crea mundos imaginados en los que podamos refugiarnos para evadir la realidad cotidiana. En el realismo

mágico el escritor se enfrenta a la realidad, no la evade; trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas, en las relaciones entre los hombres, entre el hombre y su circunstancia". Esta definición de la crítica mexicana coincide en lo sustancial con la opinión de Carpentier sobre los contextos y con la de Luis Leal, quien señala que lo principal del realismo mágico reside en "la misteriosa relación que existe entre el hombre y su circunstancia".

Queda por decir que para el autor mágico-realista "lo irreal es la otra cara de la realidad" (frase que recuerda mucho al título de la crítica de Adoum), "lo sumergido en las profundidades del yo individual y colectivo...". En el realismo mágico el misterio se esconde tras el mundo (idea de Roh). En esta corriente se rompen los límites entre la vida y la muerte, los tiempos y los personajes se trastocan lo mismo que el tiempo y el espacio. Esto sucede en novelas como Pedro Páramo, Cien años de soledad, Los pasos perdidos, Yo el Supremo.

La profesora Lorraine Ben-Ur también se ha ocupado de rastrear el tema (El realismo mágico en la crítica hispanoamericana, Journal of Spanish Studies, Twentieth Century, vol.4, n/3, Invierno del 76). Dice la profesora Ben-Ur: "En el texto, Roh emplea los términos "realismo mágico", "post-expresionismo" y "neo-clasicismo" indistintamente para "presentar un nuevo tipo pictórico reinante entre los años 1920 y 1925"... En resumen se podrá ver claramente que la médula de la teoría de Roh es que el "realismo mágico" no es lo fantástico mezclado con lo real, como frecuentemente se supone ahora, sino el resurgimiento de un realismo que a través de su extrema minuciosidad o leves distorsiones da la sensación de irrealidad... Para Roh, pues, el arte del realismo mágico significaba la consagración de lo cotidiano con una espiritualidad ("magia") immanente más bien que la introducción de figuras fantásticas o divinas a contextos humanos ("misticismo"), la elevación de la experiencia humana más bien que la huida de la realidad sensorial a través de la deformación... Sea como fuere, Roh delineó una visión artística basada en el asombro ante lo cotidiano..." (pp.150-153).

También Roberto González Echevarría se ocupó del tema y distingue la apreciación de Carpentier ("real maravilloso") del "realismo mágico".

También Rafael Conte distingue esto y considera la teoría de Carpentier sobre lo real maravilloso como paralela a la del realismo mágico.

La prof. Ben-Ur apunta que quizás para este crítico lo "real maravilloso" se identifica con "lo ontológico (¿lo ideológico?)" y el "realismo mágico", con "lo fenomenológico (¿lo estético?)". Como sea, concluye Ben-Ur, la polémica ya tiene más de 50 años y el "realismo mágico" parece gozar de buena salud. Esta idea estética europea se ha criollizado, nutriéndose de temas americanos y quizá supla a un estado intermedio entre lo real y lo irreal.

Para ambos críticos habría que buscar los orígenes del realismo mágico en fuentes distintas (si bien Ocampo también cita a Roh). Esto sin embargo no es excluyente, más bien es compatible. Al menos para el realismo mágico tal como se ha incorporado hoy a Iberoamérica -y que la propia Ben-Ur puntualiza: una idea estética europea criollizada, americanizada (que con elementos provenientes de distintas fuentes ha terminado por adquirir un desarrollo y perfil propios en nuestro continente).

Quizá por esto muchos elementos genuinamente surrealistas puedan ser hoy considerados como propios del realismo mágico. Me remito sobre esto al trabajo de Gerald J. Langowski ("Hacia un criterio del surrealismo en la novela hispanoamericana"), quien por otra parte se manifiesta contrario a la expresión "realismo mágico".

Por otro lado, es de destacar las coincidencias, conclusiones similares, a que han arribado las profesoras Ocampo y Ben-Ur -sobre el tema- por separado.

Hemos hecho un recuento de las principales corrientes literarias de este siglo en Hispanoamérica: naturalismo, realismo, literatura fantástica, surrealismo, y realismo mágico. A medida que las reseñáramos tratamos de ver las influencias o puntos de contacto con Roa Bastos. Es posible encontrar elementos de estos movimientos en su prosa. Con esto intentamos acercarnos con un mayor conocimiento a su obra, señalar el contacto vital de este autor con las corrientes literarias del continente.

3) GENERACIONES LITERARIAS.

A lo largo de estas páginas hemos insistido más de una vez en lo que significó para la literatura hispanoamericana el modernismo, luego hicimos notar las variantes temáticas del realismo mundonovista y la existencia de una narrativa distinta en la actualidad, cuya renovación empieza en el 30 y se hace ya perceptible desde 1940, con la presencia de autores vanguardistas (Borges, Asturias, Carpentier).

El modernismo admite -según Alfredo Veiravé- dos momentos: el precista y el mundonovista (en que se interesa por lo americano). También es posible contabilizar en él tres vertientes: la europea, la española y la americana. Tanto que en ciertos sectores de la crítica literaria española se habla del modernismo como una escuela literaria española. Innegablemente es una escuela de origen hispanoamericano -si bien se nutre de parnasianos y simbolistas- y hasta se puede hablar de dos generaciones en el modernismo (la segunda de las cuales está liderada por Darío). Por otra parte, el que tenga una vertiente americana, un período mundonovista, nos dice de su enlace con la actitud de la época o etapa siguiente: el realismo mundonovista.

El realismo mundonovista, siempre según Veiravé, se origina a partir de tres hechos de gran repercusión: la Revolución Mexicana (1910), la Revolución Rusa (1917) y la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Es posible dividir por temas esta producción -aunque en rigor sea una narración realista- y presenta características ya apuntadas: oposición hombre-naturaleza, reivindicación social del indio (que no debe equipararse con el indianismo, de base romántica europea), novela de la Revolución (Mexicana), criollismo, telurismo, etc.

La novela de la Revolución Mexicana tiene tres notas distintivas -apuntadas por Jaime Delgado-: el protagonista es el pueblo mexicano, el sentido de la vida se basa en los hechos, es antirromántica.

La novela indigenista trata de la reivindicación del indio, pero esto conduce a excesos de tipo moralizante. El autor se cree en la obligación de poner su arte al servicio de ciertos ideales, se cae en la militancia y hasta en el panfleto.

Con los vanguardistas surge la novela actual que admite cuatro promociones de autores. A este puñado de autores complejos y valiosos que constituyen la narrativa contemporánea (la de la "novela universalista", denominación propuesta por Günter Lorenz) podríamos ubicarlos en una tercera época o etapa -la actual-.

Dice Rodríguez Monegal: "En la obra de estos escritores el único engagement válido es con la creación literaria". Luego añade -remitiéndose a Octavio Paz- que hay un doble movimiento hacia el futuro y hacia el pasado que integra la tradición con la ruptura. También cita a Elliot (Tradition and individual Talent) cuando habla de una doble transformación que opera en toda obra maestra: aprovechar una tradición y al propio tiempo alterarla profundamente al incorporarse a ella. Esta será la nota distintiva de estos autores.

"Ruptura y tradición, continuidad y renovación; los términos son antagónicos pero a la vez están honda, secretamente ligados. Porque no puede haber ruptura sino de algo, y a la vez para crear hacia el futuro hay que volverse al pasado, a la tradición. Sólo que aquí esta vuelta no es un retorno sino una proyección del pasado dentro del presente hacia el futuro". (176). Esto explica, entre otras cosas que Ciro Alegría que se ocupara del indio en su obra sea en cierto modo trascendido por un autor como José María Arguedas. Otro tanto sucede con los aportes de Rulfo y Bca a las novelas de la Revolución Mexicana y de la contienda chaqueña -como apuntáramos-, respectivamente.

Para el crítico uruguayo, se trata de una renovación que involucra a la literatura y al escritor mismo. Destaca más adelante: "Lo que primero llama la atención del observador es la existencia actual de por lo menos cuatro generaciones de narradores: cuatro generaciones que sería fácil separar y aislar en compartimentos estancos pero que en el proceso real de la creación literaria aparecen repartiéndose un mismo mundo, disputándose fragmentos de la misma realidad, explorando avenidas inéditas del lenguaje, o trasvasándose experiencias, técnicas, secretos del oficio, misterios. (177). Luego Monegal advierte que si bien se puede aplicar un criterio ge-

(176).- Rodríguez Monegal, E., "Tradición y...", op.cit., pp.144-145.

(177).- ibid., pp.154-155.

neracional, prefiere considerar el hecho de que estas cuatro promociones están en servicio activo y que las cuatro se influyen mutuamente.

La primera de las cuatro camadas es la de los fundadores de la actual narrativa (Borges, Yáñez, Marechal, Carpentier, Asturias). Ellos renuevan "la visión de América y... un concepto del lenguaje americano", al decir de R. Monegal.

El segundo grupo lo componen: Otero Silva, Onetti, Sábato, Lezama, Lima, Arguedas, Rulfo, Cortázar y -paralelamente, en la narrativa brasileña- Guimarães Rosa.

Las tres características de este segundo grupo son: a) la influencia que reciben de la generación anterior; b) la influencia de maestros visibles de la novelística mundial: Faulkner, Proust, Joyce, Sartre; c) la preocupación de la forma narrativa como problema (la gran nota distintiva). Destacan aquí Rulfo, Lezama y Cortázar, quienes atacan la estructura del lenguaje.

"Lo que esta promoción transmite a la siguiente e inmediata es, sobre todo una conciencia de la estructura novelesca externa y una sensibilidad agudizada para el lenguaje como materia prima de lo narrativo. Pero el desarrollo de ambas es casi simultáneo y paralelo... Aquí las generaciones se solapan, y la influencia es más de coexistencia y trasvasamiento directo que de herencia" (178). Los componentes de esta promoción son: Martínez Moreno, Viñas, Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez, Garmendia, Cabrera Infante, Donoso, Clarice Lispector en el Brasil y ROA BASTOS. Rodríguez Monegal los agrupa bajo el subtítulo de "grandes máquinas de novelar". Como puede verse varios de los integrantes de este grupo son miembros conspicuos del llamado "boom" de la novela hispanoamericana (o "nueva novela").*

Roa Bastos, ubicable en este tercer grupo nunca fue favorecido por la publicidad, pese a que Hijo de hombre en aquellos años tuvo una importancia básica dentro de la campaña que se montó para promocionar a estos autores. Se hace mención de esto al solo efecto de enfatizar sobre el peso específico de esta novela que sin duda ha sido una de las obras capitales de la década del sesenta. Por otra parte Roa siempre se mantuvo independiente con respecto a los grupos literarios continentales.

(178).- ibid., p. 160.

*Roa podría ser ubicado en el grupo anterior por la edad pero por las características de su obra y estilo y fecha de publicación se lo incorpora al tercer grupo. Esto convierte a Roa Bastos en un autor socialmente más joven.

La última hornada tiene esta característica: el lenguaje deja de ser para ella un instrumento para convertirse en un fin en sí mismo. Los componentes son: Gustavo Sáinz, Fernando del Paso, Salvador Elizondo, José Agustín, José Emilio Pacheco -en México-; Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Edmundo Desnoes -en Cuba-; Nélida Piñón y Dalton Trevisano -en Brasil-; Néstor Sánchez, Daniel Foyano, Manuel Puig, Juan José Hernández, y José García García -en Argentina-. Podría añadirse -quizá- el nombre del paraguayo Leopoldo Silva. Sobre la preponderancia del lenguaje -y la influencia que este último grupo haya podido ejercer sobre los anteriores- reiteramos la importancia que tiene ese elemento en Yo el Supremo de Roca Bastos.

Hemos creído valioso adjuntar un organigrama de las épocas y generaciones literarias en el marco de la novelística hispanoamericana, así como una selección de fechas importantes de esta novelística para que quede clara la ubicación de Roca y su importancia.

ORGANIGRAMALA NOVELA HISPANOAMERICANA EN EL SIGLO XXCLASIFICACION POR ETAPAS Y POR AUTORES1) ETAPA MODERNISTA-NATURALISTA

LEOPOLDO LUGONES
 ENRIQUE LARRETA
 CARLOS REYLES
 PEDRO PRADO
 MANUEL DIAZ RODRIGUEZ
 ENRIQUE GOMEZ CARRILLO
 RAFAEL AREVALO MARTINEZ
 EUGENIO CAMBACERES
 FEDERICO GAMBOA

2) ETAPA REGIONALISTA O MUNDONOVISTA

- A) NOVELA REALISTA: MANUEL GALVEZ
 B) " DE EDUCACIONES INFANTILES: TERESA DE LA PARRA
 C) " PSICOLOGICA: EDUARDO BARRIOS
 D) " REGIONALISTA, TELURICA O DE LA TIERRA:
 ROMULO GALLEGOS
 JOSE EUSTASIO RIVERA
 E) " CRIOLLA: RICARDO GUIRALDES (a)
 BENITO LYNCH
 ENRIQUE AMORIM
 F) " INDIGENISTA: ALCIDES ARGUEDAS
 JORGE ICAZA
 CIRO ALEGRIA
 G) " DE LA REVOLUCION MEXICANA: MARIANO AZUELA
 MARTIN LUIS GUZMAN
 GREGORIO LOPEZ Y FUENTES
 JOSE RUBEN ROMERO
 XAVIER ICAZA
 H) " DE LA GUERRA DEL CHACO: AUGUSTO CESPEDES
 OSCAR CERRUTO
 JOSE VILLAREJO
 ARNALDO VALDOVINOS
 I) " NEGRISTA- Vertiente cubana.

Se deben consignar igualmente los nombres de: Arturo Usler Pietri, Francisco Espínola, Joaquín Edwards Bello, etc.

3) LA NOVELA ACTUAL ("NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA") O NOVELA UNIVERSALISTA

- A) 1° PROMOCION: JORGE LUIS BORGES (b), MIGUEL ANGEL ASTURIAS, ALEJO CARPENTIER, AGUSTIN YANEZ, EUGENIO RECHAL, MANUEL RUAS, ROBERTO ARIT.
- B) 2° PROMOCION: MIGUEL OTERO SILVA, JUAN CARLOS ONETTI, ERNESTO SABATO, JOSE LEZAMA LIMA, JOSE MARIA ARGUEDAS, JUAN RULFO, JULIO CORTAZAR, etc.
- C) 3° PROMOCION: GUILLERMO CABRERA I., JOSE DONOSO, DAVID VÍÑAS, CARLOS FUENTES, GABRIEL GARCIA MARQUEZ, SALVADOR GARMENDIA, AUGUSTO RUA BASTOS, MARIO VARGAS LLOSA, etc.
- D) 4° PROMOCION: GUSTAVO SAINZ, FERNANDO DEL PASO, SALVADOR ELIZONDO, SEVERO GARDUY, JESUS DIAZ, PEINADO ARENAS, MANUEL PUIG, NESTOR SANCHEZ, DANIEL MOYANO, LINCOLN SILVA, etc. (c).

Notas aclaratorias del organigrama:

a) Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes es clasificable también como novela "de la tierra" e incluso su autor es colocado por el profesor Veiravé en el segundo momento del modernismo -cuando el autor vuelve los ojos al continente y deja de mirar al extranjero. Cronológicamente la novela psicológica y el naturalismo coincidirán con el modernismo. De esto se deduce que las sistematizaciones y clasificaciones son hasta cierto punto inútiles y peligrosas. Sólo son parcialmente válidas como instrumentos didácticos. (siempre que se hagan las debidas aclaraciones).

b) Jorge Luis Borges no ha escrito ninguna novela. Detesta este género. Pero su influencia en la narrativa actual ha sido tan poderosa que no se puede ignorar su presencia. Prácticamente todos los autores posteriores a él le deben algo -llámense Cortázar, Vargas Llosa o García Márquez-.

c) Para la primera etapa se consultó a Luis Alberto Sánchez y a Jorge Laforgue; para el segundo momento -básicamente- nos apoyamos en la clasificación del profesor Alfredo Veiravé; para la novela actual tomamos como guía el trabajo del afamado crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal.

FECHAS CLAVES DE LA NOVELA HISPANOAMERICANA

(Extraído de LENGUAJE Y VIOLENCIA de Rafael Conte).

En 1930 se clausura lo que Luis Alberto Sánchez llama "la prenarrativa" y de allí hasta la conclusión de la Segunda Guerra Mundial se produce una evidente sacudida social en el continente que la narrativa -ni la literatura en general- no puede soslayar. El crítico español Rafael Conte apunta que entre 1940 y 1967 -año en que se concede el Premio Nobel a Miguel Angel Asturias- la avanzada de las letras se produce de un modo imperceptible primero y luego de un modo "casi escandaloso". En estos últimos años la novela ha terminado por afianzarse, al punto que hoy la crítica europea y estadounidense se ocupa muy de cerca de la misma. Veamos algunas de estas fechas.

- 1916: Los de abajo de Mariano Azuela (fecha clave para la novela de la Revolución Mexicana).
- 1919: Raza de bronce del boliviano Alcides Arguedas (primer gran hito en la novela de corriente indigenista en este siglo).
- 1924: La vorágine de José Eustasio Rivera (junto con la obra de Gallegos eleva al máximo la "novela de la tierra").
- 1926: Don Segundo Sombra y El juguete rabioso de Ricardo Güiraldes y Roberto Arlt respectivamente.
- 1929: Doña Bárbara de Rómulo Gallegos.
- 1934: Huaspungo del ecuatoriano Jorge Icaza (otro puntal de la novela indigenista).
- 1940: La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares (novela fantástica).
- 1941: El mundo es ancho y ajeno de Ciro Alegria.
- 1946: El Señor Presidente de Asturias (donde se conjugan el realismo mágico y la novela política).
- 1947: Al filo del agua de Agustín Yáñez (otro jalón en la novela de la Revolución Mexicana).

- 1948: Adán Buenosayres de Marechal.
- 1950: La vida breve de Juan Carlos Onetti.
- 1955: Pedro Páramo de Juan Rulfo.
- 1956: El acoso de Alejo Carpentier.
- 1958: Los ríos profundos de José M^o Arguedas (visión renovada del indigenismo).
- 1960: Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos (obra capital de la "nueva novela").
- 1961: El astillero de Onetti.
- 1962: El siglo de las luces de Carpentier; Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato; La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes.
- 1963: Rayuela de Julio Cortázar; La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa.
- 1966: Paradiso de José Lezama Lima.
- 1967: Cien años de soledad de Gabriel García Márquez.

Podrían añadirse a esta lista otros títulos propuestos por Alfredo Veiravé (Literatura hispanoamericana y argentina):

- 1959: Los dueños de la tierra de David Viñas.
- 1966: José Trigo de Fernando del Paso; La casa verde de M. Vargas Llosa.
- 1967: Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante; De dónde son los cantantes de Severo Sarduy; Los hombres de a caballo de D. Viñas; Cambio de piel de C. Fuentes.
- 1968: La traición de Rita Hayworth de Manuel Puig.

Actualmente se apunta la importancia de El recurso del método de Carpentier, Yo el Supremo de Roa Bastos y El otoño del patriarca de García Márquez (obras aparecidas en el primer lustro de los 70), como integrantes de un posible ciclo literario: el de la "novela de la dictadura" que en rigor es un ciclo muy antiguo que se remonta a Conrad, Michaux, Arfaleo Martínez, etc. Por otra parte acaba de ser galardonada con el Premio Rómulo Gallegos la novela Tierra Nostra de Carlos Fuentes. Y otro mejicano, Fernando del Paso acaba de publicar Palinuro de México. Igualmente Vargas Llosa con La tía Julia y el escribidor y Onetti con Dejenos hablar al viento han recibido recientemente buena acogida de crítica y público.

4) EL INTELLECTUAL (ESCRITOR) IBEROAMERICANO.

Para Enrique Anderson Imbert (179) hay muchos tipos de intelectual: el que aspira al conocimiento puro y rechaza la acción; el que menosprecia los valores individuales -el tecnócrata-; los investigadores, filósofos, científicos, maestros, artistas, escritores, etc. Seguidamente escoge un tipo de intelectual: "aquellos intelectuales que usan la inteligencia como instrumento de agitación social o política". Luego añade: "mi definición de intelectual, siquiera provisional, será pues, ésta: el intelectual es un crítico preocupado por el poder (preocupado por quien lo ejerce o por quien lo debiera ejercer)". A este respecto, Roa Bastos, refiriéndose a su novela Yo el Supremo, declaró no hace mucho a El País (diario madrileño, 23-11-76): "Mi novela constituye una suerte de meditación sobre el poder absoluto, que es una de las viejas pesadillas de la especie humana".

Estos intelectuales -siempre siguiendo a Anderson- no estarían sujetos a intereses de clase. El punto de unión -cualquiera sea su origen- radicaría en que se sienten integrantes "de una herencia común". En cualquier caso, desde el Renacimiento, los intelectuales y la burguesía naciente se unen. En Hispanoamérica, este tipo de alianza se produce hacia la segunda mitad del siglo XVIII. No es que hubiera una identificación ideológica, lo que sucedía era que esta clase constituía la clase nueva y progresista -y era la que escuchaba a los intelectuales-. De esta unión hubo más de un resultado positivo: la Independencia, los principios de unidad continental, libertad económica y política, las Constituciones, etc. "Hasta 1890 los intelectuales habían sido los arquitectos y constructores de nuestras acciones" nos dice Anderson Imbert. Y más adelante añade: "Pero a partir de 1890 las relaciones entre los intelectuales y la sociedad han de ser perturbadas precisamente por la riqueza y aun por el lujo de la burguesía. Los intelectuales se habían adherido a la burguesía en la época del fervor inicial, cuando la vieron avanzar con los planos de una Utopía bajo el brazo". Desde entonces el progreso dejará a un lado a la justicia.

Los integrantes de la segunda generación de los modernistas serán quienes adviertan el divorcio entre los intelectuales y el poder. El retraerse es un signo del alejamiento del escritor con respecto a su sociedad

(179).- Anderson Imbert, Enrique. "Misión de los intelectuales en Hispanoamérica". En: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, n°3, may. 1963, pp. 43-48.

(los modernistas y su "torre de marfil"). Pero incluso estos autores volve rán a interesarse por América enseguida.

Entre 1890 y 1930 se alcanza la etapa industrial con tres estratos diferenciados: los terratenientes, la clase media y el proletariado que empieza a hacerse sentir. Los intelectuales se dividen en dos: los que se mu estrenan partidarios de la oligarquía y los que la combaten. Dentro de este grupo es posible contabilizar varias tendencias: anarquistas (destacando Rafael Barrett que como vimos ofrece algún punto en común con Roa, aparte de la obvia importancia que tiene en la literatura paraguaya), comunistas, li berales progresistas y socialistas -siendo los más influyentes estos dos últi mos en ese entonces-.

El profesor Anderson Imbert explica que a la clase media le convenía frenar al Estado en salvaguarda de la libertad individual, pero que acudía a éste para proteger sus intereses de tipo económico o contra los movimien tos obreros. Por otro lado, los socialistas terminaron defendiendo causas liberales en la medida en que se asimilaron a la sociedad hispanoamericana. Por esos años influyen Rodó, Alfredo Palacios, Lugones, Payró; se suce den eventos tales como la Revolución Mexicana, el APRA en el Perú, la Re forma universitaria en la Argentina, etc.

Empero, en los años 30, todo se desmorona. Se produce la depresión, el ascenso del fascismo, el auge de los nacionalistas, la II Guerra Mundial, la irrupción de las masas, el totalitarismo. Como consecuencia los comu nistas empiezan a ser considerados y el capitalismo llega al extremo de vender cultura. Para el ensayista argentino la presión del capitalismo es tan perniciosa como la falta de libertades políticas. A esto hay que aña dir algo más: los criterios ya ne son tan maniqueos y América Hispánica es uno de los mayores índices demográficos del mundo. Como es natural reina una cierta incertidumbre y el intelectual ya no se siente tan seguro ni tan superior con relación a los demás.

El crítico uruguayo Angel Rama, parafraseando a Brecht -sobre cómo decir la verdad en tiempos de opresión-, ha dicho en sus Diez problemas p ra el novelista latinoamericano: "Dos observaciones caben: una histórica,

que recuerda... la fuerte creatividad de períodos de transición y transformación no sólo para la redacción de obras permanentes sino, sobre todo, para la elaboración de nuevos estilos y formas luego de períodos de agotamiento cultural... y una segunda observación que dice que nuestro tiempo es obviamente de revolución inminente o ya en proceso y que por lo tanto éste es el elemento "dado"... en el cual debe funcionar el escritor fatalmente".(180). A continuación añade: "Si este tiempo latinoamericano se nos presenta urgido, desgarrado, contradictorio, como en época de revolución inminente, así también se nos presentará el panorama de la creación artística; algunas condiciones vienen de antaño, pero reciben un tinte propio de la época; otras se generan en los problemas culturales del momento y aún hay las que apuntan al futuro inmediato".

Estamos pues en un momento especial, de cambio, de transición, de confusión, donde convergen y pugnan viejas y nuevas ideas. El intelectual ya no rige la sociedad. Antes lo hacía; luego se pasó a la oposición, se sintió una especie de "reloj despertador" de la sociedad, apto para llamar la atención sobre lo que funcionaba mal. Hoy, sin abandonar la actitud combativa, está reconsiderando su papel en la sociedad y su papel ante la propia obra. Incluso la función que ésta cumple en la comunidad.

Angel Rama enumera diez grandes problemas que afronta el escritor (el novelista en este caso): las bases económicas (una especie de "ley cultural" del continente establece que nadie "vive de su trabajo creador", lo que conduce a una falta de continuidad y a ser una especie de "escritor de fin de semana"); las élites culturales ("la élite es el primer conglomerado social en que un creador se integra". Incluso hay élites de signo antagónico -que coexisten-, pero conviene recordar que estas corrientes se dan en una realidad cultural evolutiva y que la fluidez permite puntos de confluencia entre ellas); el novelista y su público (el autor capta la necesidad de un público -en los 20 se hace patente-; en rigor la novela hispanoamericana progresa por obra del público, de un público que proviene de la clase media, pero por el poco número puede decirse que el público culto es el consumidor y que el novelista escribe para su sector o clase; como contrapartida, Sartre hace hincapié en la vocación universalista del escritor -en Hispanoamérica tendríamos una actitud oscilante, casos de Borges e Ica

(180).- Rama, A. "Diez problemas para el novelista latinoamericano". En: Casa de las Américas, La Habana, n°26, oct -nov., 1964, p.3.

za); el novelista y la literatura nacional ("El novelista existe dentro de una literatura; si hablamos, en abstracto, diríamos que nace dentro de ella, en ella se forma y desarrolla, con ella y contra ella hace su creación. Y por lo mismo es heredero de una tradición y creador de tradiciones". Esta cita de Rama es extendible al plano continental -en tanto que puede hablarse de una cultura hispanoamericana como puede hablarse de una cultura brasileña. Y de sus correspondientes literaturas); el novelista y la lengua (aquí caben múltiples temas como escritura y habla, la defensa del analfabeto, la posición del escritor con respecto a la literatura, el culto como elemento de renovación literaria, el habla de los personajes y el asumir de éste por parte del autor, el bilingüismo -casos de Arguedas y Roa Bastos-, el "modo de decir"); los maestros literarios (todo escritor aprende de otro escritor; sin embargo, "el material de incitación no está en relación directa con el nuevo producto, por dos razones: por la inserción entre ambos de una personalidad en una determinada circunstancia nueva; por el devenir de la historia y sociedad en que un escritor existe"); la novela, género objetivo (aquí cabe hablar del paso a la objetividad con la novela; del fin, que determina la obra y la comienza; de la libertad de opción temática -"Aparece así la convicción de que la explotación de los hombres en las bananeras es, de por sí, un tema importante, mientras que no lo es una historia de amor suburbano, por cuanto ésta revertería a la subjetividad y la otra a la objetividad"); las filosofías en la novela (cualquiera que sea la filosofía que da vida a una obra de arte, las obras que sobreviven al tiempo son aquéllas que nos ponen al hombre en una determinada circunstancia histórica; aquí cabe hablar de tipos de realismo, del funcionamiento de las filosofías en la creación del arte, de las novelas como instrumento de combate, de la novela como elemento de denuncia social, del recoger la herencia artística universal como "producto de una determinada concepción de lo artístico por parte de una sociedad"); la novela, género burgués (origen urbano del género, la novela en la Edad Media, la apoteosis en el s. XIX, la continuidad y transformación del género, la "progresiva democratización de la narrativa", la hipotética desaparición de la novela -en correspondencia con la desaparición de la burguesía-); un don creador (en este punto, Rama se pregunta por qué un hombre escoge ser escritor y no médico o albañil; más adelante diserta sobre la psicología de la creación, sobre los estudios de Freud sobre Dostoievski).

ky y Leonardp, concluye reservando el término "don" a falta de otro más preciso y recuerda a Faulkner quien daba a entender que el mayor esfuerzo de un escritor radica en concentrar una experiencia vital con el menor número de palabras posibles).

En estas páginas hemos reseñado -en cierto modo- la historia del pensamiento y de las relaciones entre el intelectual hispanoamericano y su sociedad (Anderson Imbert) y deteniéndonos en la época actual -con sus incertidumbres y problemas- hemos enlazado esto con el trabajo de Angel Rama sobre "los problemas del escritor latinoamericano". Ahora intentaremos referir estos temas al caso de un escritor como Augusto Roa Bastos.

Roa, que conoce muy bien la historia colonial de América, tomará como uno de los temas que obsesionan al Dr. Rodríguez de Francia la gesta de los Comuneros del Paraguay. En varios artículos ha destacado la labor civilista de hombres como Fernando de Mompox (en el Paraguay) y Francisco de Miranda (en Venezuela). No se le escapa su propio origen -pequeña burguesía- ni la influencia de Barrett. El mismo ha sido actor y espectador de los eventos importantes desde el 30 en adelante: Guerra del Chaco, la Segunda Guerra Mundial, la crisis política del Paraguay -que terminó con la guerra civil paraguaya del 47-, la irrupción de masas y el caudillismo de Perón en la Argentina, la alineación en que incurrieron los maestros de la novela regionalista, etc.

Respecto a los "diez problemas" que enuncia Rama, merece hacerse una revisión de su caso. Ha tenido que ganarse la vida como guionista de radio, TV y cine, y como profesor de literatura en La Plata; en él se han fundido elementos del regionalismo y del universalismo (su propia formación fue despareja y anacrónica); siempre tuvo en cuenta las coordenadas autor-público cuyo nexo es la obra (ha citado incluso ideas cercanas a las de Escarpit); como quedó demostrado en las primeras páginas, en Roa confluyen y emergen tradiciones literarias paraguayas (que en el plano continental pretendemos homologar); junto con José María Arguedas ha intentado incorporar la lengua aborigen al español en el plano literario y ha colocado al lenguaje como sujeto primordial de su quehacer literario -incluso en Yo el Supremo el lenguaje, insistimos, es un fin en sí mismo y no un mero instrumento, con lo cual "se ha puesto al día" con el objetivo de la cuarta y última generación de narradores hispanoamericanos-; reconoce maestros entre

los novelistas de las más variadas escuelas (incluso es posible contabilizarle influencias de Cervantes -relación "autor-personaje"-, Joyce -monólogos interiores-, Borges -notas al pie de página, panteísmo, las personas de la narración-, Faulkner -el ocultar la identidad del narrador-, Rulfo -la ruptura del tiempo y del espacio, la intervención de personajes en una y otra vida-, Balzac -varios personajes suyos aparecen en varias obras distintas e independientes (cuentos y/o novelas), lo cual hace recordar a la "comedia humana" balzaciana, etc. -; sobre la objetividad de la novela baste pensar en la transición del personaje individual al personaje colectivo en Hijo de hombre, en la realidad objetiva y autónoma del mundo de Francia -quien se sabe personaje y mito en Yo el Supremo-; su prosa ha pasado por diversas etapas: intención de denuncia, "intrahistoria del país", síntesis de ética y estética, fusión de mitos-lenguaje-estructura; sobre su estilo de novelar y el rótulo de "burgués" que se le ha puesto al género cabe decir que sus novelas se parecen escasamente a cualquier novela tradicional (en Hijo de hombre los capítulos funcionan casi independientemente, en Yo el Supremo las notas casi se oponen estructuralmente al texto), incluso Roa ha teorizado sobre la novela -junto con Casaccia y Vargas Llosa-; sobre el don del creador -que intentamos demostrar en su caso- ya existen numerosos trabajos acerca de las leyes y constantes del mundo roaiano.

Al comenzar esta labor dijimos que intentaríamos dar una pauta de referencia continental -similar a la nacional- para apreciar mejor la trayectoria y aportación de Roa Bastos en este plano (y para tener una mayor visión de los elementos que puedan haber contribuido a conformar el universo de este autor). Hagamos pues el recuento correspondiente.

Hemos constatado que Roa coincide con la crítica especializada en varios puntos: herencia cultural y lingüística, origen híbrido de la literatura hispanoamericana, autonomía y originalidad de esta literatura, la importancia del modernismo en la transformación literaria, la fusión de la ética y la estética en el compromiso literario, el móvil que sacude la creatividad de estos autores. Al margen de la erudición y ubicación que pone de manifiesto, Roa cumple con dos características básicas de los autores de su tiempo: considerar a la literatura como empresa de imaginación y unir a la creación literaria la capacidad crítica.

En lo que compete a la cuentística, recordemos las opiniones de Luis Leal sobre ciertos cuentos de Roa (referentes al uso del tiempo, al alarde estilístico de la frase sin fin y al elemento fantástico). El tiempo está considerado como una de las características del cuento moderno (recuérdense los saltos temporales en los relatos de Roa).

En el campo de la novela, Roa cumple con la ley inicial más usual en la evolución de todo creador: se inicia como poeta. De hecho hay trabajos críticos de Rodríguez Alcalá sobre la persistencia del poeta en su prosa narrativa. En el estudio de Rodríguez Almodóvar sobre las características de la novela hispanoamericana actual es posible encontrar numerosos puntos de contacto con la novelística de Roa. Otro tanto puede decirse de los rasgos del tiempo en la novela moderna y el rastreo de estos elementos en su obra.

Roa es asimismo uno de los pocos autores que sale incólume de la crítica de ciertos ensayistas que no comulgan con la publicidad exagerada de que goza la "nueva novela" hispanoamericana.

El mito (americano y europeo), la estructura, el lenguaje -ya aludido-, las personas de la narración (al servicio de la estructura y de la re-elaboración del tiempo), la violencia, el tiempo y el espacio literarios, son todos instrumentos y temas cuidadosamente tratados en su narrativa. En cuanto a las principales corrientes de la literatura hispanoamericana: naturalismo, realismo temático (que lo enriquece al renovarlo aunque toque temas como el hombre y la naturaleza), literatura fantástica (cuyas principales facetas aparecen en su narrativa, como viéramos), surrealismo (escritura automática, inconsciente colectivo de todo un pueblo), realismo mágico (cuyos elementos constitutivos vimos a través de Ben-Uri y Ocampo), hemos comprobado que se hallan en mayor o menor medida presentes en su obra. Es más, para algunos críticos, Roa merece un sitio de honor entre los renovadores de la literatura hispanoamericana (por sus contribuciones al realismo mágico, al mito, a la incorporación de toda una cosmovisión indígena y campesina a la narrativa, al lenguaje, en más de un aspecto, a la estructura -a través de la técnica del "mundo fragmentado" como trozos de un espejo o por las aportaciones novísimas de las notas que "comentan" al texto de su última novela-, etc.). En tal sentido, Hijo de hombre tuvo una importancia decisiva en los años iniciales del "boom" literario hispanoamericano.

no. Posiblemente Yo el Supremo también ocupe un papel similar en la narrativa de años venideros. En cuanto a sus cuentos, "Kurupí" ha figurado ya en varias antologías del cuento hispanoamericano, "Nonato" representa un excelente caso de un cuento sentido en guaraní y escrito en castellano.

Por último es posible ubicarlo generacionalmente en el contexto iberoamericano: Roa está en la tercera época de la literatura hispanoamericana del siglo XX (la novela actual), entre ese puñado de autores que trajeron y renovaron elementos novelísticos y cuentísticos. Una suerte de vanguardistas homologables a los correspondientes de la poesía (como que Borges figura en ambos grupos, por las aportaciones que hizo como poeta y como cuentista). Y dentro de esta tercera época o etapa, es uno de los integrantes de la tercera de las cuatro promociones de autores. Concretamente pertenece de derecho al grupo de la "nueva novela" junto a García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, Cabrera Infante, etc., aunque no de hecho pues como dijimos se ha mantenido independiente en todo momento.

Lucien Goldmann ha dicho: "...toda investigación positiva en ciencias humanas debe necesariamente situarse en dos niveles diferentes: el del objeto estudiado y el de la estructura inmediatamente englobante..." (181). Con el rastreo de Roa Bastos en los terrenos de la literatura nacional paraguaya y de la literatura continental hispanoamericana, creemos habernos acercado a la estructura inmediatamente englobante (el contexto). Ahora estamos poseer suficientes elementos de juicio como para estudiar su obra (el texto). Sabemos cuales son las coordenadas históricas y geográficas -a escala nacional y continental- y cuales son las vertientes culturales y literarias -en ambos contextos- en que está inmerso Roa en quien convergen y de quien emergen corrientes y subcorrientes literarias. No obstante, dedicaremos todavía unas pocas páginas a repasar brevemente su vida. Es atendible suponer que ciertos hechos, ciertos contactos vitales, algunos personajes allegados a él, algún incidente en su infancia puedan haber contribuido a incentivar su capacidad de inventiva incorporándose -convenientemente maleados- a su mundo de ficción. Al acercarnos al hombre procuraremos completar ciertos datos sobre su trayectoria y auscultar sus impresiones sobre su personal modo de concebir el compromiso literario. De este modo más

(181).- Sociología de la creación literaria. (Bs. As., Nueva Visión, 1971), p. 21. Como se recordará utilizamos esta frase como epígrafe de este trabajo.

adelante, podremos intentar ver las relaciones entre el texto de su obra y el contexto en que se originó.

I.C. AUGUSTO ROA BASTOS

1) VIDA Y OBRA

Sobre la vida de Augusto Roa Bastos hemos hallado noticias marginales, indirectas, a medida que íbamos encontrando datos sobre literatura paraguaya o sobre aspectos de la historia del país. Sabemos de su participación en la Guerra del Chaco, de su vinculación a la BBC, de su corresponsalía en Londres durante la última guerra, de sus contactos con el "grupo del 40", de sus primeros escauceos literarios en Asunción, etc. Por eso la enumeración de Günter Lorenz casi no nos llama la atención: "Augusto Roa Bastos, novelista, cuentista, dramaturgo y poeta del Paraguay, guionista, periodista, combatiente en la Guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia, reportero en el frente de Europa durante la Segunda Guerra Mundial, político, diplomático, perseguido político, profesor de literatura, exiliado político en Argentina desde hace más de veinte años"(182).

Podría añadirse: ensayista, autodidacta, locutor de radio, camarero de hotel, corrector de pruebas, limpiador de cristales, traductor de letras de canciones, conferenciante, viajero, empleado de banco. Y aclararse que como guionista se repartió entre el cine, la radio y la TV.

Roa Bastos nació en Asunción (1917) pero se crió en el pueblo de Iturbe (región del Guairá). Sus primeros años los vive entre "mensú" (mensuales) y cazadores de carpinchos. "Su padre era un modesto trabajador en un ingenio de azúcar. A los ocho años Roa recibió como regalo de sus amigos campesinos su primer par de zapatos, y con ellos apretándole los pies, marchó a la escuela"(183). Estas palabras de Fernando Alegría ya nos remiten a posibles aspectos biográficos que de algún modo se habrían incorporado a su obra de ficción: los cuentos "Carpincheros" y "El trueno entre las hojas". Incluso "Cigarrillos Máuser" tocaría algún aspecto de su infancia (en este cuento se menciona la adversidad que obliga a un miembro de la pequeña burguesía asuncense a dejar la familia e ir a trabajar a los yerbales).

Roa no alcanzó a terminar la secundaria (que empezó en el Colegio de

(182).- Lorenz, Günter W. Diálogo con Latinoamérica. (Valparaíso, Ed. Universitaria, 1972), p.27.

(183).- Alegría, Fernando. Historia de la novela hispanoamericana. (México, Ed. de Andrea, 1966), p.236.

San José). Casi un adolescente marchó a la guerra (del Chaco) donde se desempeñó como camillero y custodia de prisioneros. Aunque no combatió, estuvo en el frente y de hecho palpó la experiencia que supone el fragor de la contienda. Ya en 1928 se había producido una movilización que concentró la atención del país y que preludió la guerra del 32 al 35. La madre de Roa, de origen familiar culto, formó un grupo teatral independiente para realizar una gira por los pueblos y así ayudar a la gente que regresaba de la movilización del año 28. Le dijo a Roa: "Tienes que escribir una pieza" y Roa la escribió. Tenía trece años. Roa ha reconocido la influencia e impulso de su madre.

Hugo Rodríguez Alcalá -que sostuviera una polémica literaria con él en sus comienzos- nos dice: "Roa Bastos se inició en las letras hace unos veinte años, con la imitación de los grandes poetas españoles del Renacimiento. Allí por 1935 escribe unos sonetos que parecen arrancados de una antología del siglo XVI. Su primer maestro es Garcilaso de la Vega.

El extraordinario poder que tiene Roa para el dominio de las más diversas maneras de la lengua literaria, le permite manejar sin esfuerzo el español del Siglo de Oro, como si este adolescente, nacido en el corazón subtropical de la América del Sur, en el segundo decenio del siglo XX, no tuviera otra patria espiritual que la España de Carlos V ni otro reino poético que el neoplatonismo renacentista en una arcadia ideal de eterna primavera". Luego añade: "Sobrino de monseñor Hermenegildo Roa, sacerdote culto y virtuoso, de cultura y gustos clásicos, Roa Bastos hace sus primeras lecturas en la biblioteca de su tío. En los sonetos garcilasianos de la primera época, también rabeles rústicos, ruedan arroyos cristalinos por verdes prados y el infalible ruiseñor gorjea en las ramas de árboles añosos". (184).

De aquí podemos extraer los siguientes datos: Roa adquiere una formación anacrónica, su tío será una de las personas que influirán en él (al punto que le servirá de modelo para uno de sus personajes: "El viejo señor Obispo"), Garcilaso influirá en su primera obra poética El ruiseñor de la aurora y otros poemas que Rodríguez Alcalá fecha en 1940 y otros críticos en 1942. (THE INTERNATIONAL WHO'S WHO 1979-80 y la revista Bohemia lo datan en 1936).

(184).- Rodríguez Alcalá, H., "Augusto Roa Bastos y El trueno entre..." p.20.

Tras la corta transición que suponen Valle Inclán y Juan Ramón Jiménez, Roa encuentra a García Lorca y a su Romancero gitano. Federico marcará en más de un aspecto a Roa Bastos. En "El ojo de la muerte" será una gitana la que le anuncie al protagonista dónde leer -en el ojo de su caballo- para saber el día de su muerte; detalles que por otra parte hacen pensar en Cien años de soledad (obra posterior) en donde un gitano -Melquíades- deja un manuscrito que sólo descifrá el Último Buendía en el momento de morir (obsérvese los elementos comunes con García Márquez: el gitano, el enigma a descifrar -ojo y manuscrito respectivos-, la situación límite en que se desvela el misterio en ambos casos).

Con García Lorca vendrán Kafka, Joyce, Breton, Apollinaire, Cocteau, Marinetti, Fournier, Faulkner, O'Neill, Rilke, etc. Comenta Rodríguez Alcalá que si los clásicos lo volvieron un versificador consumado -apto para madrigales y todo tipo de poesía pastoril-, los nuevos hicieron de él un poeta.

Roa trabajó como empleado bancario y luego como periodista en El País (diario independiente). Al relacionarse con músicos y artistas populares -debido a su labor periodística- la realidad nacional cobrará nuevos aspectos para él. Por esos años toma contacto vital con el grupo del 40. Para Rodríguez Alcalá, esos años son decisivos para Roa. Incluso sufre una crisis personal de tipo religioso, asume una posición de izquierdas en el plano político y cae en sus comienzos en el error de los regionalistas: la utilización de la literatura como arma política -error que subsanará más tarde-.

En una carta personal a Rodríguez Alcalá dirá: "Dejé de escribir versos porque forzosamente la poesía, como género, es una ocupación más estética que la novelística... Es despreciar un poco la literatura creyendo que sólo sirve para usos suntuarios. Desde luego es un adorno, el resplandor del espíritu engerzado en las letras; pero es también una herramienta para trabajar por el destino del hombre, por el mejoramiento de la sociedad, por la abolición de los males falsamente necesarios que obstruyen el camino de la libertad, aun de los males que brotan de una sociedad defectuosamente organizada y corrompida por la idea del privilegio".(185).

(185).- Rodríguez Alcalá, H., Historia de la..., p.138.

Este afán de redención social ha sido una de las constantes de Roa. Y ha sido una de las causas de que más de una vez se viera la violencia humanitaria, la denuncia, en primer término relegando al autor, al estilista, a segundo plano. Pero como alguien apuntara, el poeta Roa se venga del novelista Roa a través de su estilo cuidado, de sus imágenes, del ritmo interno de su prosa. Roa, con el tiempo ha ido modificando paulatinamente sus opiniones. En tal sentido ha declarado como necesarias la ética y la estética (recuérdese en ese aspecto sus trabajos como teórico que transcribiéramos anteriormente). En su estilo, al comienzo, es posible apreciar un cierto maniqueísmo en los personajes y situaciones que luego desaparecían con el tiempo. En alguna de sus últimas declaraciones se confesó incluso como un autor de ficciones. Esto no significa una involución, un encerrarse en una torre de marfil como los modernistas. Simplemente es índice de una mayor armonía entre las múltiples motivaciones que convergen en su obra.

Hacia 1942 Roa Bastos presenta su primera novela -para D. Lechner y C. Gilmón en 1937- en el Ateneo Paraguayo de Asunción: Fulgencio Miranda. Por ella obtiene una mención honorífica, pero por alguna razón no ha querido publicarla. Por esos años escribe teatro: La Residenta (cuyo nombre nos remite a la época de la Guerra de la Triple Alianza), El Niño del Rocío. Convertido en redactor-jefe del diario El País va a Londres. Allí, como corresponsal iberoamericano, es testigo de la disciplina del pueblo inglés durante la Segunda Guerra Mundial. Soporta el bombardeo de las V-2, vuelve a ver la muerte de cerca (aparte de la Guerra del Chaco, presenció la guerra civil paraguaya del 36). En esta época conoce y entrevista a Luis Cernuda,* hace un reportaje a Pau Casals en Inglaterra y se convierte en uno de los primeros periodistas iberoamericanos - a poco de la liberación de París- que entrevista a Charles De Gaulle. Cuenta en esa ocasión con un intérprete de excepción: André Malraux (ministro para la Información en ese momento).

A su regreso, en colaboración con Fernando Oca del Valle, escribe la pieza Mientras llega el día cuya temática versa sobre la última guerra mundial. Se estrenó en Asunción en 1946. Por ese tiempo -episódicamente- ocupa un cargo diplomático en la Embajada paraguaya en Buenos Aires. En el 47, como consecuencia de la guerra civil paraguaya de ese año, Roa deja el Paraguay y se radica en la Argentina. Ello le permite vivir estos intensos años de vida política argentina con todo lo que supone el peronismo.

* Augusto Roa Bastos fue el primer sudamericano que descubrió a Luis Cernuda (por sus entonces Jefe de la Universidad de Bolzano).

Estos extractos de la entrevista hecha a Roa por Joaquín Solar Serrano en "A Fondo" (RTV Española).

Hacia el 47 empieza a escribir unos versos que recién se publicarán en 1960: El naranjal ardiente, en uno de cuyos poemas -en un soneto- sintetiza todo el "tema del Paraguay". En el 53 aparece El trueno entre las hojas, su primer volumen de cuentos. En 1955 adapta el cuento homónimo (que da el título al libro) al cine. La versión cinematográfica de El trueno entre las hojas es estropeada por su director Armando Bo quien convierte el tema en una obra erótica de mala calidad. Sin embargo parte del asunto es rescatable. En cualquier caso, este film logra una distinción en el Festival Cinematográfico de Karlovy-Vary (Checoslovaquia).*

En 1959 logra el espaldarazo de la crítica más exigente con Hijo de hombre. Con esta novela triunfa al ganar el primer premio (entre 194 novelas) del Concurso Internacional de Novela de la Editorial Losada -en el 59, hallándose entre los miembros del jurado Miguel Angel Asturias y Roberto F. Giusti-. Según los datos que poseemos es elegida por la Fundación William Faulkner para representar al Paraguay en el Certamen de Novela Iberoamericana 1962 y en el bienio 60 - 62 obtiene el Primer Premio de la Municipalidad de Buenos Aires. También en el 61 alcanza con este libro la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). Por dos capítulos de Hijo de hombre obtendrá uno de los premios del Concurso Internacional organizado por la revista "LIFE en español" (1960). Hijo de hombre es por tanto su primera novela publicada pero no es estrictamente la primera que escribió.

Entretanto, entre el 55 y el 61, ha estado escribiendo unos cuentos que recién publicará en 1966: El baldío. Ello pone de manifiesto una característica de Roa: escribir simultáneamente varias obras (sus adaptaciones cinematográficas, la novela Hijo de hombre y los cuentos de El baldío).

Su labor de guionista también alcanza cotas destacadas en el campo del cine argentino. Con Lautaro Murúa -como intérprete y director- Roa forma una excelente pareja cinematográfica. Escribe para el cine Shunko según la obra de Jorge Washington Abalos (1960) y Alias Gardelito basado en el cuento de Bernardo Kordon (1961) y Murúa firma las versiones cinematográficas. Ambas películas pasan a la historia del cine argentino como lo mejor del grupo de cineastas de aquel momento (fines del 50, comienzos del 60: Kuhn, Kohon, Antín, Wilenski, Cherniavsky, etc.).

* Ver filmografía.

En una encuesta organizada por una revista, entre películas figuraron entre las mejores del cine argentino. Incluso Alí y Bordabito le disputa el primer lugar a La guerra gaucha (clásico cinematográfico argentino) de Lucas Demare, inspirada en la obra de Lugones. Presidenciado por Alí y Bordabito, Roa Bastos alcanza la consagración como hombre de cine en el Festival de Santa Margherita Ligure (Italia) al ganar el Primer Premio al mejor guión cinematográfico del Festival (1961-1962).

En 1960, se realiza la co-producción hispano-argentina Chafarín del Chaco, conocida también como Hijo de hombre (en España La sed), inspirada en el capítulo "Misión" de Hijo de hombre. Varios nombres de prestigio se unen para esta película: Roa Bastos como guionista; Lucas Demare como director; Francisco Rabal (Cristóbal Jara), Olga Zubarry (Salú'i, "Pequeña Salud"), Carlos Estrada (Miguel Vera) y Jacinto Herrera (Silvestre Aquino) como intérpretes. La película es premiada en ambas partes del Golfo: Lucas Demare es distinguido como el mejor director cinematográfico argentino de 1960; la cinta obtiene el Primer Premio de Cinematografía de Argentina; Olga Zubarry alcanza el premio a la mejor actriz en el Festival Cinematográfico de San Sebastián (1961) y la película es laureada por el Jurado Hispanoamericano como la "mejor de habla castellana" en la edición de ese año (1961) en San Sebastián, España, con la "Perla del Cantábrico". El propio Roa vuelve a ser premiado por esta película con el Globo Capitolineo d'Argento "el mejor argumento cinematográfico en el certamen internacional de Roma, quinquenio 1961-1966" (Juan Manuel Marcos, Ucciones de Narrativa, p.132). Incluso esta film estuvo a punto de ser seleccionado para Cannes.

Roa todavía colaboraría en otras películas como guionista: La cosecha, La panera y la semilla, El Señor Presidente, Soluna, El terrorista (basada en una parte de una obra inédita suya), La batalla de Santiago, Carta al traidor (según su cuento "Encuentro con el traidor" realizada por Manuel Antín espere lista en cine literario), Sabaleros, El último beso, todas películas argentinas (ver filmografía al final)%. De esto se puede deducir dos cosas: Roa Bastos ha tenido un período prolífico en calidad y en cantidad entre el 59 y el 62 (cuatro distinciones de novela, una de relato corto de Lito, cuatro de las películas en que interviene como adaptador alcanzan varios premios internacionales en Festivales de Cine -el propio Roa consigue dos premios de guión en Italia y otro en Argentina-); la destreza de Roa como literato prácticamente no conoce rival entre los otros autores hispanoamericanos (ni García Márquez, ni Fuentes, ni Vargas Llosa lograron un éxito similar en el cine mexicano).

 XAlgunas de estas películas no se estrenaron o incluso algunas no llegó a filmarse. La participación de Roa como guionista o argumentista la realizó solo o en colaboración. Reiteramos la necesidad de remitirse a la filmografía. Es de destacar que Roa fue también profesor de guión con lo cual alternó la docencia cinematográfica con el oficio de cineasta.

Podríamos añadir que en los 60, tanto en el cine como en la literatura hispanoamericana, Roa fue una figura decisiva que contribuyó al afianzamiento y al prestigio de esta cultura. Realmente cuesta trabajo hallar una explicación honorable que justifique el olvido en que se lo sumió.

Mientras escribe estos guiones y da clases en la Universidad de La Plata, Roa sigue escribiendo cuentos. Aparecen: Madera quemada (1967), Los pies sobre el agua (1967), Moriencia (1969), Cuerpo presente (1972). En 1970 publica su tercer libro de poemas El génesis de los Apapokuya. En el 74, tras cinco años de escribirla publica una segunda novela: Yo el Supremo. Con ella ha competido recientemente por el Premio Rómulo Gallegos*. Ahora prepara Contravida y El sonámbulo (sobre la guerra del s.XIX). Como vemos -por las fechas- sigue escribiendo varias cosas al mismo tiempo. Ha ganado más de una vez la beca de la Fundación Guggenheim. Roa ha viajado mucho: Inglaterra, Suecia, Francia, España, Africa Ecuatorial, etc. Ha sido invitado -entre otras entidades- por el British Council, el Ministerio de Información francés, la RTV Española, etc. Actualmente dicta un curso como profesor asociado en la Universidad de Toulouse (Francia). En 1970 hace su última aportación al cine argentino: la adaptación de Don Segundo Sombra (sobre el texto de Güiraldes y con dirección de Manuel Antín) que fue muy bien recibida en los medios universitarios de EE.UU. Al parecer la participación de Roa fue indirecta pues Antín se ciñó al libro de Güiraldes según Lautaro Murúa.

2) ROA BASTOS Y SUS COLEGAS HISPANOAMERICANOS

Como dijéramos antes, Roa ha sido menos estudiado que alguno de sus compañeros. Sin embargo, merece recogerse algunas opiniones -selectas por quienes la emiten y rigurosas por sus juicios- de escritores y críticos.

Juan Rulfo ha dicho: "El tema y el lenguaje hacen de la novela latinoamericana la más sorprendente del mundo. Los libros se escriben en todo el mundo, pero hoy Latinoamérica no es Europa ni Europa está en Latinoamérica. Los colonizadores impusieron su voz propia cuya expresión es un realismo mágico. Junto al peruano José María Arguedas y al colombiano Gabriel García Márquez, el paraguayo Augusto Roa Bastos es uno de los mayores ejemplos de esta literatura" (186). Aquí Rulfo con su proverbial hermetismo fija algunos conceptos -discutibles o no- con toda claridad: la importancia

(186).- Comentarios sobre..., p.10.

* En 1975 el Club de los Trece le concedió el Premio a los Narradores por esta novela en Buenos Aires.

de la literatura hispanoamericana en el mundo, los factores que a su juicio le confieren esa situación de privilegio (temática, lenguaje), el rango de "colonizadores" a estos autores (con lo cual Rulfo ratifica la posición de "marcapaso" de esta literatura en el contexto mundial) y se permite escoger a tres autores para colocarlos en primera fila -Roa entre ellos-.

Claude Couffon, citado por Beatriz Rodríguez Alcalá, vuelve a incluir a Roa dentro del realismo mágico, entre los autores que han conseguido englobar dentro de su obra a América con sus misterios, mitos y antagonismos. "Lo que Carpentier ha hecho por las Antillas y Venezuela, y Rulfo por México, Roa Bastos lo ha hecho por su país".(187).

Fernando Alegría lo considera un "novelista épico" y Mario Benedetti menciona la habilidad de Roa para convertir en "alucinación todo tramo de realidad" que él desea destacar como "pasión irreductiblemente paraguaya". Con ello, Benedetti alude -quizá sin proponérselo- a la idea de Roa de invertir la fórmula del "realismo mágico" por la de "magia de la realidad" que uno encuentra casi al paso -en ciertos aspectos y planos- en el Paraguay.

El crítico argentino Grégorich (en Regacción, nº19, sept. del 74) coloca a Roa en la misma categoría que a Onetti, Arguedas y Rulfo, "al margen de las fugacidades del consumo y de los equívocos de la devoradora promoción periodístico-editorial"(188).

Günter W.Lorenz, en su La literatura contemporánea en Latinoamérica. Crónica de una realidad. Motivos y Estructura (189), califica a Roa de "Vater (Padre) de la "Nueva Novela". Este crítico compara la importancia de Roa en esta novelística con la de Rulfo. Dice Lorenz: "...Hijo de hombre (1959), eines der großen indigenistisch akzentuierten Werke, ist der bis heute wichtigste Beitrag aus dem Bereich der Guaranikulturwelt zur hispanoamerikanischen Literatur... Hijo de Hombre ist einer der Marksteine des Magischen Realismus und steht ebenbürtig neben Asturias (früheren) Hombres de maíz und (späterer), Mulata de tal, Tragödie eines Volkes, die zum Reflex einer kontinentalen Tragödie unter fremden Einflüssen wird. Was Asturias in seiner Bananentrilogie (1950/54/60) nicht geglückt ist, realisiert Roa Bastos an einem bescheidenerem Vorwurf Überzeugend: "Hijo de hombre ist ein strukturel und stilistisch perfekter, durch künstlerische Vollkomme

(187).- ibid., p.10.

(188).- ibid., p.12.

(189).- Lorenz, Günter W. Die zeitgenössische Chronik einer Wirklichkeit. Motive und Strukturen. (Tübingen und Basel, Horst Erdmann, 1971).

nheit legalisierter engagierter Roman, dessen Anklage um so nachdrücklicher wirkt, da ihr jeder propagandistische Effekt fehlt. Ohne je zum Thesenroman zu werden, ist er der Roman der lateinamerikanischen Protestthesen des Jahrhunderts" (190). Sintéticamente, Lorenz especifica varias cosas: la contribución de Hijo de hombre (por la presencia de la cultura guaraní) a la literatura hispanoamericana; el regreso al mito épico; el paso más allá que dio Roa -con respecto a la obra de Asturias-; la amalgama de denuncia y logro estético que significa su obra; la casi canonización de Hijo de hombre como "Tesis de Protesta" dentro de esta narrativa. Más abajo propondrá la denominación de "novela universalista" -en vez de "nueva novela"- dentro de la cual engloba tanto las obras del realismo tardío (Gallegos, Rivera) como las obras de los más próximos (Roa, Rulfo, Carpentier), por estimar que en la de los primeros ya se esbozaba la renovación que luego se haría más palpable en el grupo siguiente.

En resumen, Roa aparece, junto con Arguedas y Rulfo, mencionado varias veces como uno de los mejores autores. Su nombre es citado al lado de los de Asturias, Onetti y Carpentier. Lorenz le da categoría de patriarca y hace notar la particular situación de Hijo de hombre en este panorama narrativo. Y aquí es donde quisiéramos enlazar con el punto siguiente: el del compromiso. ¿En qué medida afecta a la creación de Roa su postura de autor comprometido? ¿Hasta dónde influye "el compromiso" en la creación de su mundo de ficción, en el proceso de su "visión del mundo"?

3) EL COMPROMISO EN EL PROCESO DE LA CREACION LITERARIA

Encararemos esta fase abordando tres aspectos sucesivos: una serie de consideraciones de David Maldayky sobre el autor y su obra, varias declaraciones de Roa sobre el tema del compromiso y la alienación ética y una conversación que sobre el tema mantuvieron ambos. Por extensas que parezcan las citas, estimamos que son de una importancia fundamental para el tema que tratamos.

A) Para Maldayky existen tres características referentes al autor y su obra: organización de un mundo, trascendencia personal y anhelo de belleza. Sobre el primer punto, Maldayky dice: "A través de la obra literaria, el

(190).- ibid., pp. 55-56.

autor trata de organizar (de expresarla) una cierta coherencia con su mundo".(191). Sobre el segundo, señala: "A través de su obra cada autor procura trascender una serie de contextos en los que se halla incluido. Estos contextos que aparecen como limitaciones son, sobre todo: el contexto tiempo-espacial personal y el contexto económico". Añade luego que cada autor "intenta trascender su posición socio-económica, pero en realidad utiliza a la obra como otro instrumento para la lucha concreta, como modo de expresión e inoculación de una ideología. La tentativa de superar una ideología puede quedar, en estos casos, en la generación de una contraideología, que es nada más que una nueva expresión de aquello de lo cual un autor intenta desprenderse". Al intentar trascender estos contextos, el autor incurre en una paradoja (intenta trascenderlos pero necesita de los mismos, de los cuales la obra es una manifestación y a los que precisa como apoyo). Sobre el anhelo de belleza, acota que éste "determina las bases" para que la obra devenga en "una aventura del espíritu" en un plano estético.

Maldavsky, al hablar de la obra-autor, dedica una sección a la doble relación autor-obra y autor que se convierte en lector de su propia obra (autor como emisor y receptor).

Sobre "la opción por hacer una obra literaria" refiere: "Cuando una persona elige transmitir algún mensaje a través de una producción literaria, su opción implica al mismo tiempo (si es que realmente desea hacer una obra literaria) una búsqueda de logro estético... No se trata de dos intenciones, una consistente en transmitir el mensaje y la otra en la búsqueda de un logro estético. Se trata en cambio de un mensaje que ha sido concebido como logro estético. Si faltara este último elemento (la búsqueda del logro estético) el mensaje sería totalmente distinto".

También hace notar que el escoger hacer una obra literaria da lugar a una especial relación que el autor -como autor y como lector- "elige tener con sus signos, sobre la base del sentido que le adjudica a la realidad... Igualmente, y ya en el campo literario, podemos decir que la elección de un género influye de una manera más específica en el código de ese mismo autor". Aquí estamos tocando el punto referente a la influencia del

género como factor determinante de un estilo. Estilo que será diferente -aunque se trate del mismo autor- según cambie de género: "... las normas de un género pueden ser restrictivas, las de otro resultan un apoyo para sus disposiciones expresivas, y en cambio las de un tercero son desbordadas para poder transmitir estéticamente su mensaje."

Sobre el ideal de belleza Maldausky puntualiza que la obra tiene no sólo un objetivo sino también un destinatario. Aquí entran en juego los conceptos de "encodificación" (convertir un mensaje en una serie de señales) y "decodificación" (proceso inverso). Según el crítico argentino, en la relación emisor-receptor no sólo puede darse una evaluación distinta en el terreno interpersonal sino incluso en el intrapersonal (donde los dos términos de la ecuación son la misma persona: el autor). Cuando esta situación se da en el terreno intrapersonal tenemos un desnivel, una incoherencia en la producción del autor, una oscilación muy específica: "...tras una serie de obras estéticamente logradas, surge otra de menor nivel y en la cual se esfuerza por responder a los alineamientos de un "credo" determinado". En rigor, hay un credo en ambos casos, pero en el primero se amalgaman y equilibran las funciones del autor (la ejecutiva y la crítica) y en el segundo "la función ejecutiva queda subordinada a la crítica".

Cuando el lector es considerado ya con independencia del autor surgen otros interrogantes: cómo elabora el autor la cultura en que está inmerso; qué tipo de efecto se procura producir en el lector; cuáles son las respuestas mediatas e inmediatas.

Sobre el primer punto, David Maldausky nos remite a la interacción género literario-disposiciones expresivas del autor. El género tiene unas normas y unas técnicas que se le ofrecen al autor en un momento histórico determinado (corriente de la conciencia, diálogo, multiplicidad de puntos de vista, etc.). Aquí Maldausky se está refiriendo a las condiciones objetivas que el género ofrece al autor. Lo importante es señalar lo siguiente: "Este campo técnico -conceptual" -que el género ofrece al autor- "incide sobre la producción de un lenguaje literario determinado". Es decir, si un autor se siente más o menos cómodo en un género (Roa en la narrativa, por ejemplo), éste a su vez condiciona al autor en su lenguaje y estilo. Si Roa es coge la novela en vez de la poesía para expresarse ética y estéticamente,

la novela -en tanto que género- lo obligará a utilizar ciertas técnicas y conceptos y un cierto lenguaje con lo cual no sólo será modificada y encauzada la capacidad expresiva de Roa sino que además se crearán las condiciones para que esta "cosmovisión roaiana" tenga unas ciertas características específicas. Si Roa escogió la novela en lugar de la poesía en un momento determinado de su carrera por considerarla un arte "menos suntuaria", la novela encauzará su mensaje, su compromiso vital, dotándolo de ciertas peculiaridades.

Sobre el segundo punto, Maldavsky señala que "en un contexto dado es imposible no comunicar". Maldavsky -refiriéndose a las inducciones que cada autor (por medio de su obra) intenta en su lector- halla dos clases de disposiciones en el lector: "1) la que consiste en valorar la obra según la misma dimensión del autor como tal; 2) la que consiste en valorar la obra trascendiendo ese código..." La posibilidad de "inocular actitudes en el lector" hace suponer -para Maldavsky- "el intento de inducir determinada ideología en éste, consistente en el sistema de creencias y valores del autor". Lo idóneo sería, por tanto, que un autor ofrezca planteos y preguntas, más que soluciones y respuestas (cuando predominan las soluciones tenemos valores extraliterarios por sobre los mismos, una propuesta a una lectura alienada).

Por último hay que diferenciar entre alienación política y literaria: "...hay obras literarias logradas con una posición política subyacente alienada" y obras literarias poco felices que "expresan una actitud política no alienada y que son el resultado de la incapacidad del autor para cuestionarse estéticamente la realidad".

B) Augusto Roa Bastos fue interrogado varias veces acerca del compromiso en diversas circunstancias. Incluso él mismo escribió sobre el tema. Seleccionaremos algunas de estas declaraciones suyas con la pretensión de indagar una posible evolución suya sobre el particular que repercutiría en su labor de creación -si nos atenemos al desarrollo de las ideas de Maldavsky sobre el tema.

"Yo soy burgués o al menos pertenezco por mi extracción a la clase pequeño-burguesa; pero la única posibilidad que tengo de liberarme de ese molde social caduco es sublevándome contra él para acercarme a la masa de los oprimidos. No me puedo jactar de pertenecer a la clase de los opresores: no es ningún orgullo el serlo, pero tengo que hacer algo para redimirme de su estigma y afirmar mi deseo de liberación"(192).

"En el Paraguay podemos hacer las cosas más tremendas; podemos exterminar por el hierro o la bala una familia, poblaciones, generaciones enteras (de tanto en tanto se practican estas hecatombes propiciatorias en aras de un color partidario); podemos contemplar impasibles, lo peor; vejámenes, depredaciones de todo calibre, óptimos estupros, persecuciones, desmanes. Es grave, pero no se tolera que los escritores lo pongan en letras de molde. No soportamos el testimonio de nuestras atrocidades; somos muy sensibles al remordimiento. Nuestro acto de contrición es el olvido". Luego dice más abajo: "Yo no puedo pintar con colores agradables lo que detesto". "La belleza no puede ser un pretexto para la abstención irresponsable del artista en medio de las luchas de su tiempo". Luego cita a Caillouis: "No hay más que un único tema de novela: la existencia del hombre en la sociedad y su conciencia de las servidumbres impuestas por el carácter social de esta existencia". Termina preguntando: "Pero el Paraguay que yo pinto, ¿responde o no a la realidad? ¿He inventado acaso su drama, puedo sin negarme a mí mismo desentenderme de mi pueblo andrajoso y sufriente?" (193).

Cuando se le preguntó si condicionaría el valor literario de una obra a la "realidad del mensaje", contestó: "...el valor de una obra está condicionado en lo fundamental por su aspecto ético. Su valor literario más puro surge en consecuencia como una emanación de esta responsabilidad moral que se identifica entonces con la calidad estética, logrando su equilibrio y gravitación. La "realidad del mensaje, no condiciona, pues, el valor literario de una obra, sino a la inversa; si una obra es auténtica y verdadera, tanto en el mensaje ético como en el estético, el "mensaje" fluye de ella naturalmente como su pulso y respiración. Es más creo que no

(192).- Roa Bastos, A., entrevista. En Alcor, Asunción, n°2, mar., 1955. Citado por Bareiro Sagüer, R., "Trayectoria narrativa de Augusto Roa Bastos". En: Texto crítico, Xalapa, Veracruz, año II, n°4, may-ago, 1976, p.40.

(193).- Roa Bastos, A., "Problemas de nuestra novelística". En: Alcor, Asunción, n°9, ene., 1960, p.4.

se puede lograr -yo por lo menos me declaro incapaz- una obra literaria ni siquiera medianamente bien hecha a partir de la formulación apriorística de un "mensaje", o como ilustración de ciertas tesis o ideas previas"(194)

Pedro Lastra, en la nota preliminar de Madera quemada, cita una publicación de Roa del 58 -"El fuego en las manos"- en la que éste dice: "El hombre de letras contemporáneo... siente que su oficio se le torna de más en más una misión, una manera de actuar sobre su contorno, siempre que lo haga dentro de los límites propios de su condición y función de escritor. Sumergido en el caldeado debate de nuestro tiempo, no puede evadirlo pero tampoco reflejarlo como un espectador pasivo o como un testigo desinteresado. La disyuntiva es rigurosa: toma en sus manos el candente material y trabaja con él, a la escala de los intereses y de las aspiraciones de su época, de su colectividad; o lo rehuye.(...) La gravitación de su obra, por tanto, no sólo emana de su calidad estética, sino también de la pasión moral y de un sentido de responsabilidad, porque "el único arte que no traiciona ni se traiciona, quedando en mero esteticismo es el que contribuye a la redención espiritual del hombre en sociedad".

"Inteligencia crítica, conciencia estética y sensibilidad social condicionan hoy de un modo imperativo el trabajo del escritor. Sólo de esta alación de conciencia artística y social puede surgir el sentido profético de sus obras y su valor de perennidad".(195).

"Creo que la literatura, que el hecho que yo disponga de una cierta capacidad para escribir y por eso lo hago, me da la posibilidad de despertar la conciencia del mundo". Esta respuesta a Günter Lorenz -sobre las razones de su quehacer literario- fue seguida de la pregunta sobre si escribía por razones políticas. A ello, Roa respondió: "No, no tiene nada que ver con ideología o política, incluso no tiene nada que ver con comunismo o algo similar, expresiones que la mayoría de las veces son frases hechas. Simplemente considero que puedo despertar, por lo menos un poco, la conciencia del mundo, cuando digo al mundo mi opinión sobre el mundo". Luego añadió que sus vivencias personales desempeñaban "un rol importante" en este compromiso. "...mi compromiso, dicho en general, es un compromiso con

(194).- Prieto, Justo José. "Entrevista a Gabriel Casaccia y a Augusto Roa Bastos". En: Alcor, Asunción, n° 18-19, may-ago, 1962, p.8.

(195).- Lastra, Pedro. Nota preliminar de Madera quemada de Augusto Roa Bastos. (Sgo, de Chile, Ed. Universitaria, 1967), pp. 7-8.

la realidad. Vivo pues esta realidad, yo mismo soy parte de ella... El compromiso no es una doctrina política, el compromiso es ante todo la capacidad de solidarizarse y de padecer con, de sufrir con alguien... Si además soy escritor tengo la obligación moral de vestir mis sentimientos con palabras... el compromiso ético debe estar asentado sobre una firme base estética, debe mantener perfecta su simetría, porque solamente así puede convencer, y un compromiso que no puede convencer no es un compromiso".(196).

En 1971, en una entrevista hecha por Jean Luc Andreu, empezó así: "No soy más que un autor de ficciones en exilio; y ya lo sabemos, la expatriación, el desarraigo, no son una buena escuela para observar con "objetividad" el medio del cual uno está físicamente ausente y de cuyo contexto ha dejado de participar, como es mi caso, por más de la mitad de la vida". Sobre la alienación ética entre los autores paraguayos dijo: "La situación histórica concreta del Paraguay, su atraso material y cultural, toda la gama de restricciones y presiones a que hemos hecho referencia, se resuelven en una actitud de autocensura. Una actitud de repliegue, de silencio, que no tiene siquiera la ventaja de reconstituir algo que pueda asemejarse a una arcaica conciencia tribal donde sea posible recobrar cierta unidad de sentimientos en el subconsciente colectivo.

Pero el escritor no puede comportarse como un etnólogo. La pasividad, el distanciamiento, el "mirar desde afuera", no son su fuerte. De este modo, los narradores y poetas paraguayos, ensordecidos y angustiados por el clamor incesante que brota de la historia, ofuscados por la visión pesadillesca de la realidad, se sienten compelidos a una suerte de compromiso primario de rebelión o de denuncia: entran o caen queriendo y sin querer en el falso problema de una literatura de "mensaje" o de protesta... La alienación ética es una alienación ideológica como cualquier otra, aunque sea para bien; más aún si se trata de una ética compulsiva que viene de fuera, pertenece al mundo de valores de la sociedad tradicional (que es el mundo cuestionado precisamente por esta literatura)...Con respecto a mi obra, debo admitir que también caí, sobre todo al comienzo, en la trampa. Empecé a escribir empujado irresistiblemente por ese "clamor incesante" que resonaba en lo hondo de mí como una imposición de mi mala o falsa conciencia: la del desertor, la del

fugitivo. Escribí toda mi obra narrativa en el exilio. Rápidamente, con apuro y con furia (la novela Hijo de hombre no me insumió más de cuatro meses de trabajo), como para sacarme de encima ese rumor malsano, ese melancólico canto del desarraigo, que parecía no tener prisa en abandonarme.

Vistos a distancia, mis textos de ficción me muestran ahora los fragmentos parciales que fueron el producto de una falta de rigor en la excavación a fondo de esos materiales de mis vivencias y experiencias y en su elaboración en el plano específicamente literario"(197).

Beatriz Rodríguez Alcalá recogió algunas opiniones similares: "La realidad es más fuerte que mi buena voluntad de verla en sus aspectos positivos únicamente. Esa realidad no la he hecho yo, pero formo parte de ella y debo interpretarla... estoy obligado, moral y estéticamente, como hombre y como artista, a contribuir dentro de mis posibilidades y limitaciones, en el terreno específico de mi trabajo como escritor, a una tarea de desciframiento y clarificación de nuestros enigmas"(198).

Antes de pasar al cambio de impresiones que tuvieron Maldavsky y Roa sobre el tema repasemos las ideas expuestas por ambos.

David Maldavsky nos habla de la coherencia que el autor busca con su mundo, de su deseo de trascender su contexto, su situación en el mundo. Se refiere a la obra como un instrumento para superar la ideología, a la contradicción que ello supone. Luego se ocupa del autor como emisor y receptor, de la opción literaria que presupone la búsqueda del logro estético, del equilibrio que debe haber entre las funciones ejecutiva y crítica en el autor. También hace hincapié en la relación género literario -disposiciones expresivas del autor y en el intento del autor -consciente o no- de inducir al lector a compartir sus puntos de vista. Culmina distinguiendo entre alienación política y literaria, ocupándose asimismo de autores que no se plantean la realidad.

Roa -en unas declaraciones hechas en 1955- parece querer liberarse de su condición de burgués escribiendo. Si bien el concepto de burguesía es bastante complejo como viéramos, en cualquier caso Roa parece cumplir aquí con el deseo mencionado por Maldavsky: librarse del contexto económico e in

(197).- Andreu, J.L., op.cit., p.208, pp.214-215.

(198).- Comentarios sobre..., p.10.

cluso del témporo-espacial personal.

En las opiniones que recoge Pedro Lastra -del 58- parece confirmarse esta postura. Habla de "Inteligencia crítica, conciencia estética y sensibilidad social..." y también del "sentido profético" de las obras. Estaríamos ante una manifestación de aleación de elementos y no ante el mensaje concebido como logro est tico de que nos habla el crítico, incluso ante un deseo de "actuar sobre su contorno" con lo cual nos remite al intento de inducir al lector a compartir su punto de vista. El empleo de la palabra "profético" es sintomático de su deseo de pontificar. Pero también habla de realizar su tarea desde su posición de escritor. Estaríamos quizás ante la etapa de la "contraideolog a" de Maldavsky.

En sus palabras del 60 a Alcor demuestra su virulencia verbal ante las injusticias, la situación del escritor y su deseo de no ignorar y/o plantearse la realidad.

En el 62 decía todavía que lo fundamental es el mensaje ético pero recalca que el mensaje solo no basta. Sigue pues con una cierta alienación ideológica pero en todo momento mantiene firme la idea de que el valor literario es el que condiciona la valía de la obra. Su cuestionarse la realidad lo llevaría en aquellos años a una alienación política pero no literaria (aunque esta falsa conciencia repercutiría negativamente en su obra de ficción).

En su conversación con Günter Lorenz ya apreciamos algunos cambios sustanciales. O al menos una exposición más clara de sus ideas. Puntualiza que no escribe por razones políticas, ratifica que el compromiso sólo puede asentarse sobre una base estética y señala su deseo de despertar la conciencia del mundo. Ya no habla de actuar sobre el contorno ni del sentido profético de las obras literarias. Reduce su intento a contribuir a despertar conciencia. Ya no ofrece soluciones, aspira a formular interrogantes. Alcanza con ello una dimensión más profunda como autor, y por esto sus ideales permanecen intactos. Su sentido del compromiso ético no ha cambiado.

Cuando es entrevistado por su amigo Andreu, señala su condición de "autor de ficciones en el exilio"; explica las dificultades de los narradores del Paraguay y expone el problema que lleva a una falsa conciencia, a un "falso problema de una literatura de "mensaje" o de protesta". Ese

misma situación que aqueja a los autores paraguayos es la que llevó a Roa a caer en los mismos errores -según sus propias palabras-. El mismo califica de alienación política a la producción literaria de protesta y realiza su autocrítica. Estamos en 1971. Roa se ha aclarado con el tiempo, percibe sus errores literarios, es capaz de detectar las causas y sin embargo no se ha refugiado en una torre de marfil. Sigue hablando con sabor acre de su país y mantiene en alto sus ideas sobre el compromiso ético. En 1975, reitera su deseo de explorar la realidad en "el terreno específico de su trabajo como escritor".

Como conclusión provisoria, podemos decir que estamos ante el caso de un hombre que paulatinamente se desaliena políticamente y que si bien esta alienación influyó en su producción literaria ésta fue decantándose progresivamente. La obra de Roa -la de aquellos años- sería una obra literaria parcialmente lograda "con una posición política subyacente alienada" al decir de Maldavsky. La conciencia de sus errores proviene de la auscultación de los efectos mediatos e inmediatos de su obra en la crítica y el público y de su propia evolución como hombre político (en el sentido amplio, griego de la palabra) y como escritor de obras de ficción.

C) Las conversaciones de Maldavsky y Roa son reveladoras no sólo de los defectos de éste último sino incluso del grado de conciencia teórica que tiene sobre el tema. Parece como si Roa hubiera leído las ideas de Maldavsky y las compartiera. Reproducimos parcialmente esta charla en lenguaje coloquial rioplatense.

Maldavsky: "Me parece que cuando hablás de vos como autor de una obra que considerás perimida se unen dos tipos de personas que sintetizan la historia de muchos lectores de tu obra. Ses vos en 1970 más una historia de muchos autores que han sido y no han sido. En Hijo de hombre, por ejemplo, veo por lo menos dos Roa Bastos, y creo que a lo largo de tu historia posterior, como lector y como autor tomaste partido por uno de esos dos. Pero que en Hijo de hombre ambos aún estaban luchando. Había un Roa Bastos que quería hacer "literatura" para un "lector", y otro que a través de lo que escribía... quería crear reglas de juego, crear una nueva dimensión de la realidad. Tal vez esta lucha que no quedó dirimida en Hijo de hombre

de origen a una buena parte de tu insatisfacción con esa obra".

Roa Bastos: "Pienso que son conceptos que habría que plantearlos como conclusiones, más que como hipótesis provisionales... Tendríamos que comenzar por los problemas que tuve que enfrentar cuando debí elegir opciones... Por ejemplo, la situación en que yo escribí mis primeras obras de ficción: la situación de escritor exiliado. Podríamos intentar una primera aproximación a ese problema: el sentido de una doble alineación. Por otra parte, el hecho de sentirme desgajado de una realidad muy concreta, la de mi país... Por otro, el sentido de culpa de haber admitido este desgajamiento. De modo que el supuesto inicial de esta obra narrativa, el factor desencadenante, sería la eclosión -la objetivación- de una mala conciencia. Esto, en cuanto a la situación individual, en lo anímico, en lo físico, en lo moral, en lo estético, de un autor de ficciones llamado A.R.B.(...) Al sentimiento de culpa primeramente enunciado, se sumaría el de una segunda traición a esta especie de mandato de carácter ético: dar voz, ser de algún modo el intérprete de una colectividad acorralada por la desventura de sus vicisitudes... Todo ello desvía y distorsiona la dirección natural de las posibilidades expresivas. Me di cuenta de que en El trueno entre las hojas (1953) y luego, en Hijo de hombre (1960) y en otros textos, el planteo estético había quedado condicionado por el mandato ético". Más adelante refiriéndose a su primer libro de narraciones dice: "...gravitaron predominantemente los elementos de efectismo y truculencia y la hibridez de los procedimientos técnicos. Falló también en el plano lingüístico del acento o la entonación de la lengua. Se limitó a transcribir fonográficamente sin seleccionar y transponer en el texto sus elementos caracterizadores. Resultado: Literatura, más copia naturalista, más mitos y constelaciones simbólicas yuxtapuestos pero no integrados en la interioridad del texto". Sobre Hijo de hombre dice: "... en esta novela he apelado a un personaje híbrido blando, el de Miguel Vera, al que utilizo como elemento de refracción. Cumple esa función porque como narrador está reflejando la "conciencia culpable" del autor que entonces era yo". Más adelante, sobre el papel de escritor responde: "Todo escritor que describe una serie de hechos históricos o mentales, subjetivos o concretos, está reflejando, lo quiera o no, una ideología".(199).

(199).- Maldavsky, David. "Autocrítica. Reportaje a Augusto Roa Bastos".

En: Los Libros, Bs.As., n°12 oct, 1970, pp.11-12.

A este respecto señala que la obra de Borges tiene muchos aspectos ideológicamente positivos que merecen un análisis más detenido. Finalmente hace referencia al lenguaje como tipo de ética válido para comunicarse con el lector. Es el modo de superar la antinomia entre su "subjetividad y lo histórico-social".

Estamos en 1970. En estas declaraciones Roa habla de una novela que viene escribiendo desde hace tres años y en donde busca un lenguaje apropiado para encontrarse con el lector. Obviamente se refiere a Yo el Supremo y de sus palabras se desprende que ha tomado el lenguaje como centro ético y estético, temático incluso, de su novela.

II PARTE, ANALISIS-SINTESIS DE LA OBRA NARRATIVA DE AUGUSTO ROA BASTOS (TEXTOS)

II. A. METODO

Como dijéramos, este trabajo está dividido en cuatro partes: 1) Roa Bastos y la herencia cultural -donde se ha hecho referencia al contexto cultural-literario, nacional y continental (con lo que pretendemos reunir datos que nos sirvan de pautas para ver qué hizo Roa con ellos en su ficcionalización de la realidad); 2) el análisis de la obra narrativa de Roa (a la cual nos acercaremos con diversos instrumentos que ya enunciamos más abajo) y la síntesis de los puntos que tengan en común sus obras (habrá un enfoque diacrónico para percibir la evolución literaria de Roa y un enfoque sincrónico para captar la interrelación que se da en la obra total del autor en diversos planos -éste es el sentido que tienen aquí las palabras diacrónico y sincrónico); 3) intentaremos integrar el estudio de la obra con el contexto en que tuvo lugar dicha obra; 4) a la vista de los resultados propondremos una teoría sobre la obra, pero la misma será elástica y no pretenderá ser la única interpretación posible, puesto que Roa Bastos es un autor vivo y en plena creación y evolución. Incluso su propia incorporación a un grupo o clase social es ya un problema, si nos atenemos a la complejidad del tema -conforme lo trata J.F. Adoum-.

La idea de pasar de un análisis a una síntesis está tomada de Sartre (¿Qué es la literatura?). También tendremos presentes las ideas de los sociólogos de la literatura (intentaremos utilizar como guía las ideas básicas de las cuatro escuelas antes mencionadas en especial la de Goldmann que recalca la visión del mundo del grupo social al que pertenece el autor). Tampoco descartaremos el consejo de Guillermo de Torre sobre la utilidad de tener presentes los datos relativos a la biografía del autor y su incidencia en su obra. Sobre la noción o teoría de la sobredeterminación, recurriremos a David Maldauský (Teoría literaria general) -quien además propone una autocrítica periódica de la investigación-, con lo cual intentaremos ordenar los datos y elementos reunidos. Para el estudio de los tiempos verbales seguiremos los razonamientos de Harald Weinrich.

Asimismo tendremos presente -entre otras- las propuestas de Wayne C. Booth sobre la retórica de la ficción, de A. Alonso y Ullmann sobre la estilística, de Todorov (Literatura y significación), etc. Para la estructura de éstas, echaremos mano de Guy Michaud (La obra y sus técnicas), Baquero Goyanes (Estructura de la novela actual), etc. Para el estudio de las técnicas literarias nos remitiremos a Anderson Imbert -Crítica interna-,* Luis Leal y Emilio Carilla (acerca del cuento). Para el análisis propiamente dicho de la prosa, partiremos de esta idea básica: el fondo se expresa a través de la forma, y estudiaremos la forma a partir del fondo (léase tema) por cuanto el tema se dice y se expresa de una determinada forma con unas ciertas palabras, estilo, con una cierta estructura y manejo del tiempo, etc. En resumen, intentaremos (siguiendo la idea de Lázaro Carreter y Correa Calderón -Cómo se comenta un género literario-) ver cómo se expresa formalmente el tema a partir de lo que se quiere expresar.

Un último punto, todos estos instrumentos serán auxiliares. La última palabra la tendrá el texto ya que se pretende averiguar cuál es el universo narrativo de Roa Bastos, cómo es esa obra, cuáles son sus reglas y constantes, qué visión es en definitiva la que emana de esta narrativa. Es decir, no pretendemos aplicar una fórmula o método específico a un texto cual receta de cocina para obtener resultados previstos de antemano (en virtud del método o mejor del mecanismo elegido). Se intenta investigar desde diversos ángulos esta narrativa para proponer una interpretación lo más original posible en el deseo de que sea un aporte -entre muchos otros- al estudio de la obra de Roa Bastos.

En síntesis, el método de trabajo reunirá los siguientes elementos y pasos:

1) Revisión y uso de datos: A) Conocimiento y reconocimiento de las técnicas literarias, uso que el autor haga de ellas, objetivos que persiga, y resultados que obtenga.

B) Enfoques teóricos diversos, algunos arriba mencionados, que sirvan como instrumentos auxiliares (incluyendo el material crítico sobre la obra de Roa) para acercarse al texto y detectar las leyes y características de ese mundo narrativo.

* Tendremos en cuenta su Teoría y técnica del cuento por supuesto. Para la corriente de la conciencia consultaremos al propio Anderson, a Dujardin y Humphrey.

C) El uso de datos relativos al contexto literario-cultural (nacional y continental), así como los correspondientes a las experiencias vitales del autor, que devinieran en sustrato literario incorporándose de algún modo a la ficción.

2) La noción de la preeminencia del texto: análisis del texto, lo que éste dice, teniendo presente la autonomía de la obra literaria y el hecho de que la obra -en último término- se basta a sí misma.

A la hora de sintetizar: A) Estudiar la línea evolutiva de la prosa de Roa en todos los aspectos posibles -enfoque diacrónico-

B) Ver los puntos de interrelación de su obra (puntos en común entre sus obras individuales) -enfoque sincrónico-.

3) Integrar el texto con el contexto en que se originó (sociología literaria).

4) La noción de sobredeterminación (jerarquización de los elementos y campos que convergen en la obra de Roa) de Maldavsky, llegado el momento de ordenar ideas y conclusiones.

II.B. CUENTISITICA (Análisis).

1) EL TRUENO ENTRE LAS HOJAS (1953). (200).

"Carpincheros"

"La primera noche que Margaret vio a los carpincheros fue la noche de San Juan.

Por el río bajaban flotando llameantes islotes. Los tres habitantes de la casa blanca corrieron hacia el talud para contemplar el extraordinario espectáculo.

Las fogatas brotaban del agua misma. A través de ellas aparecieron los carpincheros." (Trueno, p.11).

En la primera fase el narrador nos ubica en el tiempo, nos menciona a la protagonista y a los personajes titulares y con el perfecto simple nos da la idea de distanciamiento no sólo temporal sino "espacial" (el narrador cuenta algo ya pasado definitivamente, pero usa además un tiempo verbal de "narración", es decir, esto supone que guarda una distancia entre él y nosotros para contarnos algo). *

En el segundo párrafo ya nos ubica en el espacio literario (sabemos de un río, de una casa a su vera) y nos da referencias sobre los habitantes de la casa (tres) y sobre lo que se ofrece a sus ojos ("Por el río bajaban llameantes islotes"). Luego calificará el espectáculo de "extraordinario".

En el último párrafo nos presenta la aparición, el modo de presentarse de los carpincheros. De un modo casi irreal, teatral, mítico. Las fogatas brotan del río en medio de la noche y con ellas estos seres. Una aparición escénica efectista propia de divos o de dioses. Estamos pues ante unos seres que se presentan de un modo mágico, pero que son absolutamente cotidianos. Parecen la corroboración de la frase que definía al realismo mágico: "el misterio que se oculta detrás de lo real".

Luego se dedica a describirlos. De hecho prefiere el imperfecto al perfecto simple. Desde un ángulo de crítica tradicional podríamos decir que el imperfecto es "el presente del pasado", el momento presente cuando

(200).- Roa Bastos, Augusto. El trueno entre las hojas. (Buenos Aires, Losada, 1953). Las citas sucesivas de este libro se abreviarán entre paréntesis (Trueno). Seguimos en esto el modelo propuesto por Adolfo L. Aldana, op.cit.

*.- Como dijéramos, para este aspecto de los tiempos verbales seguiremos los razonamientos de Harald Weinrich (ver bibliografía temática al final).

sucedía aquello. Desde una óptica más nueva, el imperfecto es una voz verbal que sin dejar de pertenecer al mundo de lo narrado opera aquí como una voz descriptiva, casi como una voz de comentario. Es decir, dentro de la narrativa, es una voz descriptiva que acompaña al perfecto simple desde un segundo plano. En cualquier caso, en este cuento la voz principal es la del imperfecto. Quizá merezca aclararse, como apunta Weinrich, que durante el auge del naturalismo y del realismo, debido a la importancia de las descripciones en estas escuelas literarias, el imperfecto desplazó al perfecto simple. Esto tiene importancia aquí pues Roa deja ver influencias de estas escuelas en estos sus primeros cuentos.

"Pronto los últimos carpincheros se esfumaron en el río. Habían aparecido y desaparecido como en una alucinación. Margaret quedó fascinada. Su vocecita estaba ronca cuando preguntó:

-¿Son indios esos hombres, papá?

- No, GRETCHEN; son los vagabundos del río, los gitanos del agua -respondió el mecánico alemán.

-¿Y qué hacen?

- Cazan carpinchos.

.....

- Y cuando mueren VATI, ¿dónde les dan sepultura?

- En el agua como los marineros en alta mar -la voz de Eugen tembló un poco.

- ¿En el río, VATI?

- En el río, GRETCHEN. El río es su casa y su tumba."

(Trueno, pp.12-13).

En este trozo -en donde concluye la descripción-introducción del cuento y empieza la exposición - se puede apreciar el efecto alucinógeno de la aparición y desaparición de los carpincheros, el efecto específico que producen en Margaret (fascinación, emoción en la voz), un diálogo entre ella y Eugen (que revela el vínculo familiar, el origen alemán de la familia, el pasado del mecánico, el tipo de vida que llevan los carpincheros, etc.). De ello puede deducirse que estamos en presencia de dos de los temas-símbolos favoritos de Roa: el río, símbolo de vida y de libertad, como punto de convergencia y de emergencia de vida (que será uno de los "leit-motifs" de Macario en Hijo de hombre) y el marginado, el exiliado, el extranjero con pasado, el "outsider" (el inmigrante alemán).

Estructuralmente Roa nos ha ofrecido hasta el momento un marco (en cuya primera fase ya nos dio una muestra del tema central: la influencia que los carpincheros ejercerán sobre Margaret), una introducción en donde nos ha descrito a los personajes titulares, una exposición en donde -a través del diálogo- queda patente el tema central del cuento e incluso el subtema: lo que simbolizan estos hombres. Investigando un poco es posible hallar una doble raíz en el origen de estos personajes: los "teólogos de la selva"*(los guaraníes migrantes y libres que buscaban en la selva "la tierra sin mal") y la innegable influencia de García Lorca y su Romancero Gitano ("los gitanos del agua").

En rigor, luego de dos o tres frases iniciales breves, el autor ha recalcado el lado mágico, irreal de los carpincheros para producir el efecto deseado en la niña. La aparición teatral, divinal, mítica, de aquéllos tenía como objetivo llevarnos al centro del tema. Este aspecto formal de presentarlos encierra por tanto una meta de fondo. Se cumple pues lo que dicen Lázaro Carreter y Correa Calderón: "El tema de un texto está presente en los rasgos formales de ese texto".(201).

A medida que avanza la historia, nos vamos informando de datos concernientes a la evolución de la obsesión de la niña así como sobre la situación de los obreros en el ingenio. La habilidad de Roa radica en que mientras la niña pregunta y su padre le responde, el narrador va tejiendo con los hilos del diálogo y de la acción una doble trama, la de la enajenación mental de Gretchen y la del clima tenso que se va creando en el ingenio como consecuencia de la situación de opresión. Y es que el nexo entre ambos temas está dado por los carpincheros. Ellos son los que simbolizan la libertad, los que viven en una situación y modo de vida distintos al de los peones del ingenio; ellos son los que con su aspecto de dioses antiguos contribuyen al delirio de la pequeña.

Eugen le dirá: "Los carpincheros son como las sombras vagabundas de los esclavos cautivos en el ingenio, en los cañaverales, en las máquinas... Hombres prisioneros de otros hombres."(Trueno,p.14). Aquí se preanuncia otra de las constantes de Roa -que luego desarrollará en Hijo de hombre:

(201).- Lázaro Carreter, Fernando y Correa Calderón, Evaristo, Cómo se comenta un texto literario. (Madrid, Cátedra, 1975), p. 40.

*.- Denominación de Pierre Clastres.

el hombre explotado por otro hombre. (202). Gretchen a su vez elaborará una teoría infantil y llamará a los carpincheros "los Hombres de la Luna".

Subsidiariamente vamos sabiendo algo de Eugen Plexnies: ha sido marino durante la Primera Guerra Mundial, ha llegado al Paraguay (al ingenio azucarero de Tebikuery del Guairá) casi inmediatamente luego de concluir la guerra europea (1918), su mujer Ilse es bávara, ha llegado al ingenio en un momento de relativa calma -había muerto el primer testaferro de Bonaví en la casa que le dieron-, etc.

Esto nos lleva a sacar algunas conclusiones: se ha empezado el relato por la mitad, se vuelve atrás y luego volvemos adelante otra vez. Por otra parte, al hacer referencia a los sucesos de Penayo, se hace alusión a los hechos de otro cuento: "El trueno entre las hojas". Esto supone el "en tre cruzamiento de dos planos temporales distintos" respondiendo a dos historias diferentes. (Características de la novela hispanoamericana actual según Rodríguez Almodóvar. Y de Roa Bastos en particular, añadimos nosotros).

La acción transcurre en el lapso de un año, entre una y otra Noche de San Juan (1918-19). Entretanto Margaret ha sido controlada por sus padres como consecuencia de su fijación. En esta segunda Noche, se producirá el duelo mortal entre un carpinchero y un lobo-pe. Cuando Eugen intenta ayudar al carpinchero dándole primeros auxilios, Margaret tomará contacto directo con esta gente (punto culminante).

"El olor almizclado, el recio aroma montaraz de los carpincheros ha henchido la casa, luchando contra la tenebrosa presencia de la muerte... Es el olor salvaje de la libertad y de la vida." (Trueno, p.24)

Margaret escogerá ir con ellos y su partida enloquecerá a su madre quien creerá ver transformarse el cadáver del carpinchero en el alma en pena del mulato Penayo (conclusión).

Este cuento ha sido motivo de muchos estudios por parte de numerosos críticos. Rubén Cotelo, en su obra citada, enumera algunas deudas de Roa con Miguel Angel Asturias: predominio de un tratamiento, similitudes de un lenguaje, apoyo sobre leyendas americanas, etc. Como aportes positivos añe

(202).- Foster, David William. The Myth of Paraguay in the fiction of Augusto Roa Bastos. (Chapel Hill, N.Carolina, The University of N.Carolina Press, 1969), n/ 80, p.23.

la: toque satírico, ineditiz de un tema, constante cuidado en la precisión verbal, armado del cuento, etc.

Josefina Plá halla elementos de magia y mitología en "Carpincheros".

Aldana, observa elementos de narrativa regionalista (la influencia positiva y negativa de la naturaleza en Margaret). Este crítico ve en la elección de Margaret la elección de la libertad lo cual explica la identificación de ésta con los carpincheros. Opone al río a la fábrica, la libertad a la opresión. Asimismo Adolfo L. Aldana encuentra elementos poéticos en la prosa de Roa Bastos gracias a la repetición anafórica de las palabras (los verbos veía y subían) en un párrafo del cuento: "Margaret, inmóvil, veía subir...Veía subir hacia ella... subían las chispas de las fogatas, subían voces guturales..."(Irueno, p.23). Ha detectado también la sinestesia más de una vez, ej.: "Después llama con un grito blanco..."(Irueno, p. 25).

Bareiro Saguier, por su lado, ha encontrado verdaderos versos en la prosa de Roa:

"Tum-tu-tum...tam-ta-tam...ta-tam...tu-tum...ta-tam...
tam-ta-tam... Arcadas de ritmos calientes en la cuerda
del gualembau, en el tambor de porongo, en la dentadura
de tocador. Sonaban sus costillas, su piel de cobre,
su estómago de viento, el porongo parchado de cuero y
temblor, con su tuétano de música profunda parecida a
la noche del río, que hacía hamacar los pies chatos,
los cueros de sombra en el humo blanco del arenal..."
(Carpincheros, 18)". (203).

Para Hugo Rodríguez Alcalá el paisaje paraguayo en este cuento es inapropiado. Encuentra semejanzas con un paisaje "a lo Walt Disney" en algunas partes.

Merece destacarse el elemento indígena, mitológico precolombino en este cuento. Obsérvese la reiteración de los cuatro elementos primarios (agua, aire, tierra, fuego) siempre hábilmente combinados con elementos cromáticos en una prosa rica en elementos impresionistas. En este sentido véase la importancia de los cuatro elementos en la obra de Blanco Villalta (204). Un segundo factor de leyenda guaraní se da en la escena final cuando

(203).- Bareiro Saguier, Rubén. "Situación de la literatura paraguaya contemporánea". En: Cahiers des Amériques Latines. París, n°1, 1967, p.42.

(204).- Blanco Villalta, Jorge. Mitos Tupi-Guaraníes. (Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas, 1975).

do al enunciar la desesperación de la madre, aparece en la prosa la palabra trueno -sinónimo de violencia y clara alusión a la leyenda que sirve de epígrafe y título al libro-. Queda por decir que la lucha entre el carpincho y el lobo-pe se parece -estilísticamente incluso- a la que sostienen un indio y un eira yaguá en un pasaje de la literatura oral Mbyá. (205).

Como narrativa de espacio selvático cumple varios de los postulados de Fernando Ainsa (206): la selva como mundo cerrado("¿Arca de Noé, catedral vegetal o cárcel infernal?") el héroe como extranjero.

Cerrando este análisis es imprescindible decir algo sobre el título del cuento. Es un acierto ya que en el vocablo carpincheros se sintetizan la obsesión de Margaret, el deseo de vida y libertad de los peones del ingenio, el símbolo de estos valores que encarnan estas personas, la síntesis de la trama argumental. Carpincheros significa "hombres del río".*

La unidad de impresión, de acción, el peso de la anécdota está dado por la relación Margaret-Carpincheros, en la cual, a través del mundo infantil, se refleja y hasta reproduce dialécticamente la situación del mundo adulto.

"El viejo señor Obispo".

En este cuento existe un matiz biográfico (la vida de Hermenegildo Ros, Obispo paraguayo y tío del autor). Formalmente el cuento abarca dos facetas del protagonista: su vida y sus últimos momentos -lo cual da pie para que se recree su vida larga y fecunda y el ambiente en que vive en el barrio de La Recoleta en Asunción. En este último aspecto, la situación y personajes que rodean al viejo sacerdote hacen pensar en la Última Cena por un lado y en los mendigos del Portal del Señor (de El Señor Presidente de Asturias) por otro.

En otro orden de cosas, la vida del Obispo (nacido en los días de la Guerra de la Triple Alianza y ya en el umbral de los noventa años) admite un paralelo con la vida del país. Hábilmente se nos proporciona los datos: por su fecha de nacimiento posible y por su edad aproximada, sabemos que la acción llega a la actualidad (1953); a los veinte años regresa del Vaticano donde se ha ordenado sacerdote y empieza a luchar contra los intere-

(205).- Cadogan, León. La literatura de los Guaraníes. (México, Ed. Joaquín Mortiz, 1965), p.132.

(206).- Ainsa, Fernando. "Caos y Génesis del hombre americano en la narrativa del espacio selvático". En XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 1975. Ponencia, p.2.

* León Cadogan utiliza la palabra carpincho con la acepción de río.

ses creados de la oligarquía local de ese tiempo:

"Fundó un periódico para combatir con ideas cristianas a los señores feudales, terratenientes, estancieros y a sus testaferros políticos adueñados del poder". (Irueno, p.30)

Más adelante se enfrentará a los duelistas, militares, presidentes de facto, políticos y sacerdotes venales. Esto le acarreará antipatías, recelos, un paulatino descenso de su carrera. Será llamado Obispo de los Pobres, Obispo-mi (mi Obispo, con el matiz cariñoso que supone la guaranización del vocablo). Por su fortaleza moral se lo conocerá como "Pai Kan-güé-atã" (Padre Huesos duros). Una frase definirá a este sacerdote incansable e irreductible: "La castidad estaba incrustada en sus riñones como un hacha". (Característico de su estilo, según Aldana, el pasar de lo abstracto -castidad- a lo concreto -hacha-).

Durante las revoluciones atenderá a refugiados de uno y otro bando, imponiendo respeto a los generales de turno. Por la fecha en que comienzan los golpes de estado en el Paraguay (a comienzos de siglo) y por dos sucesos narrados en el cuento -en los que se enfrenta a los dictadores del momento- se pueden sacar conclusiones aproximadas. Sin embargo, Roa hace ficción. Con destreza evita las identificaciones fáciles ya que en todo momento incorpora elementos de la realidad a la realidad de la obra literaria debidamente maleados. Así, partiendo de la relativa imprecisión de la fecha de nacimiento del cura y de la también relativa distancia de quince años que separan los enfrentamientos interpersonales del Obispo con los déspotas es un tanto difícil precisar quiénes fueron estos personajes. Pero sí resulta inequívoco que nos hallamos en el primer tercio del siglo XX. Poco después cumplirá sus Bodas de Oro sacerdotales (a los 70 años). Estaría mos en 1935 quizá.

En lo que respecta a su situación en la ancianidad, el protagonista está recluso en compañía de su hermana Teresa en una vieja y humilde casa familiar. Suele compartir la comida con unos mendigos leprosos (11) los cuales reproducen el número bíblico de los apóstoles prescindiendo así de Judas Iscariote.

De este modo, la identificación con Cristo se hace más patente. La hermana solterona Teresa -un estupendo retrato femenino- cumple más bien el papel de la Virgen María. Igualmente hay una ex prostituta de Areguá que representa sin duda a María Magdalena. Especialmente en el episodio en que derrama la cabellera sobre el piso y sale purificada.

La crítica coincide en que los tipos humanos (los mendigos leprosos) recuerdan a Valle Inclán. Rodríguez Alcalá en su "Augusto Roa Bastos y El Irueno entre..." menciona incluso posibles técnicas descriptivas de G. Miró.

Veamos algunos de estos tipos:

"Toro Tingüé y Julián Machete, embarcadizos, abandonados para siempre en ese muelle de arcadas y losas pulidas, sin agua, proferían desdentados juramentos
Paí Polí, ex sacristán de esa misma iglesia, se golpeaba el pecho a tongazos y rezaba el Credo con acento litúrgico.

Canuto Pysa-pe-trompo, el campanero descalabrado treinta años atrás en una caída dentro de esa misma torre, se estremecía en un pequeño llanto onomatopéyico y sonámbulo
Evaristo Nakurutú, con suaves y lunáticos tirones, se arrancaba de la nariz invisibles gusanos que luego, cautelosamente, aplastaba con los pies.

.....
El último en hacerlo, si así puede decirse, era Pitogüé, cuya voz semejaba al chillido de un pájaro de mal agüero al filtrarse por sus labios partidos. De allí le venía el nombre y su fama funesta. Chillido de Pitogüé era muerte segura o desgracia..." (Irueno, pp.36-37).

Toro Tingüé significa astas de toro, Paí Polí, Padre Policarpo en guaraní, Pysa-pe-trompo, uñas redondas (trompo) del pie; Pitogüé alude a la leyenda guaraní según la cual el sonido de este pájaro es señal de desgracia. Vemos aquí una doble vertiente -bilingüe y mágica- en la que el pensamiento mágico está dado por la importancia de la palabra y el sentido oculto que éstas encierran. Por otra parte constatamos la grafía española que utiliza Roa para el guaraní en su intento de ofrecer al lector hispanoparlante una idea de cómo se pronuncian estas palabras.

Este cuento viene a resultar la antítesis de Viridiana en la que Ru-
fue satiriza a la Iglesia a través del sentimiento de la caridad y de u-
nos mendigos.

Las similitudes con la religión continúan: la "corona" del Obispo
funciona como elemento de comunión, como Eucaristía; a la muerte del Obis-
po, todos buscan orar y reunirse como cuando la muerte de Jesús.

La presencia de ambientes sórdidos que coexisten con imágenes bellas
y poéticas producen una antinomia que recuerda por momentos el estilo de
Faulkner.

Parece evidente que bajo la historia del Obispo (desplazamiento tem-
poral) y el ambiente de sus últimos momentos (desplazamiento espacial) se
afirman dos cosas: el símbolo religioso-el paralelo con Cristo- y el sus-
trato político-social a través de un recorrido histórico y sociológico indi-
recto del Paraguay.

David William Foster ha señalado la importancia de la identificación
de Cristo con el sufrimiento en la literatura occidental en general y en
la hispanoamericana en particular.

Estilísticamente, Roa sigue afecto a las transgresiones temporales.
Empieza, vuelve atrás, regresa al punto de partida, avanza. Como en el
cuento anterior, reaparecen el elemento sinestésico ("fragancia fría y do-
rada de los naranjos") y la palabra trueno.

Cuantitativamente sigue predominando el imperfecto. Sin embargo, ca-
be destacar que el pretérito anterior es usado para referir los hechos fun-
damentales de la vida del prelado. Incluso en lo que se refiere a las ac-
ciones de Teresa: el preparar la cena (con la carga significativa que ello
encierra), los presentimientos suyos sobre la posible muerte de su herma-
no.

"El ojo de la muerte"

Este cuento llama la atención por un hecho concreto: el marcapaso de
la narración lo lleva el perfecto simple. La sustancia de la narración está
dada a través de este tiempo:

"Desmontó, desanudó el cabestro y lo ató a la mata de un caraguatá... Le aflojó la cincha, removió el apero para que el aire fresco entrara hasta el lomo ... y le sacó el freno para que pudiera pastar a gusto. Después se acercó y juntó su rostro al hocico del animal que cabeceó... Le friccionó suavemente las orejas, el canto tibio de la nariz. Más abajo del ojo izquierdo del animal sintió una raya viscosa. Retiró la mano húmeda, pegadiza. Pensó que sería un poco de baba, espesa por la rumia... No le dió importancia. No pensó en eso..."

(Irueno, p.45)

(El subrayado es nuestro).

Otro detalle es la gradual información sobre la situación de peligro que vamos recibiendo a medida que avanza el relato: al final del primer párrafo -"Las peripecias de la huida le obligaban a ser en todo momento cauteloso"-, del segundo -"Sólo la instintiva necesidad de sigilo distinguía al hombre de la bestia"- y del tercero -"Lo importante era ahora que los dos tenían un respiro hasta el alba"-, vamos sabiendo de la huida, de la situación de calma amenazadora, de violencia latente e inminente.

Incluso en medio del texto arriba transcrito tenemos un indicio de lo que sucederá después y que enlaza directamente con el título: "Más abajo del ojo izquierdo del animal sintió una raya viscosa". Estamos nuevamente ante un rasgo distintivo de la nueva narrativa hispanoamericana: la anticipación de lo que vendrá, del nudo central.

Si en "Carpincheros" la unidad de impresión está dada por la influencia que éstos ejercen sobre Gretchen y en "El viejo señor Obispo" la vida de Monseñor sirve para preparar el clímax de la "Última Cena", en "El ojo de la muerte" el soporte narrativo reposa en el ojo del caballo de Timó Aldama y en la significación que tiene en la vida y el destino de su dueño.

Roa, a través de un narrador impersonal, omnisciente, omnipotente, que todo lo maneja -tanto al personaje como al lector como a la situación- lleva a Aldama al mismo sitio en donde comenzó su huida hace un año (el comenzar y terminar en el mismo sitio recuerda argumental y estructuralmente a Los de abajo de Mariano Azuela), a Cangó, allí le hace repetir una jugada de naipes y a través del diálogo le hace sentirse determinado, utilizado por el destino como un peón de ajedrez. Este diálogo -y su efecto- hará

"recordar" al protagonista. Así, a través de este recurso técnico, formal, llegamos al fondo de la cuestión (vuelve a cumplirse el axioma de Lázaro Carreter - Correa Calderón, el fondo se expresa a través de la forma, lo que se quiere decir se dice de una determinada forma y como el autor quiere que se diga).

Así nos enteramos de la predicción de una gitana acerca del momento en que morirá Aldama y de cómo sabrá él cuándo llegará ese momento (cuando el ojo de su caballo cambie de color).

El juego de naipes, el destino, el repetir de la historia (con los mismos jugadores, en el mismo lugar en que empezó su fuga), el tiempo cíclico, todo hace pensar en temas y situaciones propias de Borges. El propio Aldama obligado a matar por las circunstancias y devuelto a la situación inicial recuerda la recreación del Martín Fierro que hiciera Borges alguna vez. Los gitanos vuelven a recordar a Lorca y su Romancero. Pero como ya adelantáramos anteriormente, este cuento es interesante por los elementos en común con Cien años de soledad: a) Timó Aldama y el último Buendía deben leer, descifrar en cierto modo, un elemento extraño (el ojo del caballo, el manuscrito, respectivamente); b) ambos leen su propia muerte; c) ambos reciben de un gitano esta alternativa; d) el modo de morir es idéntico (en un ciclón en Encarnación, en una destrucción de Macondo por los elementos, respectivamente). No se trata de negarle mérito a García Márquez ni mucho menos (su novela es genial y no necesita defensa alguna de ningún tipo) pero no debería descartarse la posibilidad de que haya habido una influencia voluntaria o no, por lo menos un elemento de inspiración, del paraguayo sobre el colombiano.

Como los personajes de Borges y de García Márquez, esta criatura roaiana se enfrenta al destino. Hay una actitud, una predisposición a ello.

Quedan por apuntar cosas referentes al estilo de Roa: la adjetivación antepuesta -un resabio quizá de su vena poética-: "instintiva necesidad", "larga tacuara", "vivos colores", "extraño idioma", "largas trenzas", "rumboso jinete", etc.; la presencia del bilingüismo: "tiene ojo de Kavuré'i" (voz guaraní que alude al mito del pájaro de ese nombre y a su leyenda de

buen agüero), "enfermo de tembo ätä" (referencia obscena al miembro viril), "saca pirá-piré a talonazo limpio" (onomatopeya, que saca dinero nuevo; muestra de yopará por otra parte ya que hay uso alterno sucesivo de las dos lenguas en el discurso), etc.; el contacto del cuento con otros cuentos, señal de ligazón temática (con "La rogetiva" de este volumen); el uso del tiempo vital como soporte narrativo. Aquí vuelve a recurrir a la in media res, empieza casi por el final en presente (el que use el perfecto simple o imperfecto no significa que la historia esté en pasado, sólo es señal de que el autor se distancia espacialmente para narrar), pasa al pasado inmediato -la escapatoria-, luego va al "flash-back" -pasado mediato-, sigue linealmente la evolución de su historia dentro de ese pasado, vuelve al presente, recuerda la predicción -aquí volvemos rápidamente al pasado por una intromisión del autor que nos recuerda el olvido de la segunda parte de la agüería-, luego viene una narración -descripción del final que más parece contada con los ojos que con palabras.

Sobre esto merece acotarse que hay un cierto predominio del imperfecto al final (por la descripción en sí) pero la última frase la remata en perfecto simple consiguiendo un final redondo, rotundo:

"...avanzó unos pasos más hasta que
el vientre verdoso y mercurial de la tormenta
lo chupó hacia adentro para parirlo del
otro lado, en la muerte." (Irueno, p.53).

Curiosamente, Timó (apócope de Timoteo que guaraniza el vocablo) Aldama va perdiendo todos sus elementos y pertenencias y al igual que en un nacimiento, va desnudo a la muerte. De hecho, "nace a la muerte", es parido por la tormenta. Este morir desnudo recuerda a ciertas religiones indígenas en la que los muertos son enterrados desnudos y en posición fetal para nacer a la otra vida.

Estilísticamente, por tanto, pueden apreciarse elementos fantásticos en una atmósfera rural, en un ambiente externamente campestre -con matices de leyenda campesina, de ésas que se cuentan al calor del fuego entre arrieros-. Sin embargo dista de ser un cuento regional -aunque los diálogos con servan ese tipo y nivel de lengua-.

A ratos, hay imágenes que son más visuales que abstractas (lingüísticas). Especialmente aquéllas que describen la tormenta al final. Aquí vuelve a aparecer la palabra trueno.

Por otra parte, Roa al recordarnos que Aldama no recordó la segunda parte de la predicción, nos hace notar a nosotros que él es el autor, que nos cuenta una historia que maneja él, aún por encima del mismo narrador (intromisión del autor).

"Mano cruel".

"Mano Cruel" ocupa un sitio especial en el volumen por dos razones por lo menos: a) por la neta influencia del cine en el estilo de Roa en este caso; b) por la nota picaresca que detenta, lo cual le da un cariz distinto a la narración, si bien la violencia tampoco está ausente aquí.

a) El cine. Crispulo Gauto que está dormido en una plaza -junto al atrio de la Catedral de Asunción- es despertado por una gran algarabía. Se res- trega los ojos y empieza a ver. Casi de inmediato, sin dejar de ser una na- rración en tercera persona, el relato asume la forma de un "punto de vista subjetivo de la cámara". Es decir, la prosa ilustra lo que ve Gauto mientras avanza. Opera como si fuera sus ojos (y dotada de movimiento por tanto):

"Le pareció que las campanas repicaban sobre él.
No solamente el sol, también las banderas encen-
dían las calles, los edificios que parecían mo-
verse, avanzar, bajo las franjas tricolores ondean-
tes". (Trueno, p.54.)

Luego se acerca a ver el Tedéum, y vuelve a notarse la influencia del cine: "Por las gradas, sobre la alfombra roja, empezaron a subir los imponentes señores enlevitados de la comitiva". ("travelling" y en "picado" además). "Los amplios abdómenes, las gruesas caras mofletudas,... bajo los altísimos y relucientes sombreros de copa... Esos zapatos tan brillantes como los sombreros, que se iban arrastrando sobre la alfombra roja..." (planos medios de rostros, abdómenes, sombreros y zapatos que marchan sobre la alfombra, que operan como detalles de un cuadro y como elementos de narrativa visual al mismo tiempo). Luego ve a su amigo en la cuarta fila - después de haber paseado la mirada fila por fila- y empieza a recordar. Y a partir de aquí el cuento, casi hasta el final, es un inmenso "flash-back".

Ya en pleno recuerdo, Gauto se ve a sí mismo. Y el modo como éste recuerda es muy similar a las escenas iniciales de Candilejas (Limelight) de Chaplin (cineasta que inequívocamente influye en algunas partes de Yo el Supremo con su El gran dictador). Le bastan pocos planos generales y medios, que funcionan como pinceladas descriptivas con enorme poder de síntesis y que nos acercan rápidamente al protagonista (como en el film):

"Lo primero que vio fue una calesita de pueblo, en su pueblo, en Paraguay, apretado suavemente por la sombra azul de sus cerros, bajo el cielo azul lleno de luz, vacío de nubes". (Plano general, panorámica).

"Se vio de muchacho, encargado de la calesita". (Plano medio
"Cobraba las subidas, daba vueltas al malacate /americano)
y atendía el gangoso fonógrafo, en las horas de función".
(Primeros planos). (Irueno, p.56)
(Los paréntesis son nuestros).

Otro buen ejemplo es el montaje de imágenes (sobreimpresión de imágenes):

"Una vertiginosa calesita empezó a girar
en los ojos de Crispulo Gauto en una especie de
cerrazón gris. Un lejano gallo de riña,
ciego y ensangrentado, cantó a sus oídos". (Irueno, p.66)

No obstante, la narrativa de Roa es fundamentalmente literaria y echa mano de recursos literarios varios: relato autoritario (al final del primer párrafo ya le dice al lector, le anticipa, que Crispulo despertará de un sopor de años); enlaza este cuento con otros suyos: con El karuguá (por la alusión a Aparicio Ujeda, con lo cual nos enteramos indirectamente que la acción se desarrolla en 1935), con "El ojo de la muerte" por la mención del ciclón de Encarnación (donde pierde la vida Timó Aldama), con "Audencia privada" y "Carpincheros" por el nexo geográfico (Tebikuary del Guairá); el punto de vista tiene aquí la dimensión de una caja de sorpresas chinas (el narrador y -en ocasiones- el autor, que comenta, ven a Crispulo Gauto quien a su vez ve a Mano Cruel); hay un neto predominio de perfectos simples (fue, ocurrió, quedó, desafió, arrojó, atropelló, vació, se oyó, rodó, se levantó, etc.); una cuidada dosificación de vocablos guaraníes para dar color local al cuento de corte campestre (nicó, pikó, sufijos, elocutivos de interrogación; vyro, tonto; tesavä, bizca; guaripola, caña); las descripciones son coloridas pero no poéticas, son realistas sin llegar al naturalismo.

b) El pícaro. Las andanzas de este personaje cuyo origen y nombre desconocemos son una mezcla de humor, cinismo, crueldad, oportunismo, un producto en suma del rigor del medio.

J. Rodríguez Richart hace un cuidado recuento de sus aventuras: seduce a la niñera y rapta al hijo único del rico del pueblo, roba al difunto Balmaceda valiéndose de su habilidad como ventrílocuo (con lo que espanta al núcleo de gente del velatorio), le gasta una broma pesada a Aparicio Ojeda, se hace gallero, calesitero, apostador y corredor fraudulento de corridas de caballos, seduce a la mujer del comisario de Iturbe, hace otro tanto con la hermana de Gauto, se convierte en hombre público (respetable, importante).

Rodríguez Richart halla estos elementos propios del pícaro en el personaje: "Digamos que presenta de común con el tipo tradicional del pícaro literario su insobornable e invencible afán de libertad e independencia... la inestabilidad constante, lo azaroso de su existencia que lo lleva de un extremo a otro del Paraguay..." Más adelante apunta: "El realismo es también, como en la novela picaresca, el estilo adoptado por el autor. Nada de fabulaciones fantásticas, de sublimación poética de la realidad..." Puntualiza otra nota distintiva: "... falta también en 'Mano Cruel' el amor y el sentimiento de la naturaleza". Y concluye: "Finalmente hay una filosofía amargamente pesimista al término de la narración"(207).

Faltan elementos para que sea totalmente un pícaro clásico, pero sí es un pícaro criollo. Representa al "vivo" (léase listo) paraguayo, también al "macho" paraguayo. Hay pues una mitificación de estas fuerzas telúricas encarnadas en Mano, quien para Crispulo (el otro tipo de pícaro, el miserable, golpeado por la vida) es la representación de una idea, de una especie.

Mano Cruel de quien ya comentamos algo cuando analizamos el poema de Ramiro Domínguez y Crispulo son casi la representación de Perurimá y Zonzorimá, hermanos con mucho de semejante y mucho de diferente. Las dos caras de la idiosincracia del paraguayo en una palabra.

Roa nos pasea por la geografía paraguaya (Villarrica, Encarnación, Iturbe, Tebikuary, Asunción) pero apenas nos la describe. Centra nuestra atención en el protagonista y en el antagonista.

(207).- Rodríguez Richart, J. "Mano Cruel", narración picaresca de Roa Bastos. En: Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander, Año XLV, enero-dic., 1969, pp.252-253.

Estructuralmente, el cuento es un gran recuerdo, a través del cual se nos van dando elementos para medir a Mano Cruel (cuyo nombre lo sacó del juego de naipes, de su habilidad y dureza para ganar) y a Gauto. Todo es en función del final. Las peripecias, las jugarretas, la tensión, la in tensidad de los sucesos, la significación de los mismos apuntan al final. Mano y Crispulo se ven, el primero finge no reconocerlo (con este gesto se llega al clímax de la obra y de la significación, queda patente el retrato de Mano) y en ese momento a Gauto lo llevan preso por su aspecto sospechoso. Es un final brusco pero efectivo que cierra el círculo. Al comienzo de la relación, Crispulo había ido preso en lugar de su "socio". Al final, también va preso por causa del mismo aunque sea indirectamente. Y al comienzo como al final es zarandeado por otros y esto está contado en ambos extremos en perfecto simple.

"Audiencia privada".

Existe una cierta relación entre "Carpincheros", "El trueno entre las hojas" y "Audiencia privada". Empecemos por la relación temporal entre los dos primeros.

Sabemos que Gretchen y familia han llegado a Tebikuary del Guairá en 1918. Sabemos que un año después ella se irá con los gitanos del agua. Teniendo presente este dato (1919) es posible saber a través de "El trueno..." que la construcción del ingenio empezó en 1913. También llegamos a saber que la obra empieza a partir de las influencias que mueve Simón Bonaví en la capital. Luego se nos dirá que los nombramientos de los esbirros "también" pro vienen del Ministerio del Interior. Así sabemos que ha sido el Ministerio del Interior el autor de la autorización, financiación de las vías, etc., del proyecto. Proyecto que empieza en 1913. Pues bien, el tema de "Audiencia privada" es la presentación de un proyecto sobre el particular (para evi tar arrendatarios entre otras razones) al ministro de esa cartera.

"Audiencia privada" semeja una variante del tema del microcosmos del ingenio. Está encarado desde una perspectiva de ambiente urbano. No podemos precisar la fecha pero estamos en una época en que se lleva a cabo una política de reforma agraria en el Paraguay. Pareciera como si se nos hubiese que

rido ofrecer el problema enfocado desde otro ángulo y circunstancias para contribuir a una visión caleidoscópica.

Los hilos y datos arriba mencionados hubieran dado consistencia a la hipótesis de que estamos ante el cuento más viejo del libro. Ante el primer cuento del volumen desde el punto de vista cronológico (1913). Esto es, ante la presentación del proyecto para llevar a cabo la empresa de explotar esa región del país, etc. Pero hay elementos que barren con esta idea: las automáticas, el ventilador, el hecho de que haya sido Bonaví y no otro el que movió las influencias en Asunción para la puesta en marcha del proyecto.

Con todo la relación subterránea permanece. "Audiencia..." nos pinta la otra cara de la moneda: los proyectos de explotación desde la perspectiva capitalina, desde el ángulo de los poderosos quienes deciden sobre el papel, fríamente, el destino de la región.

Geográficamente el elemento físico que une estos tres relatos es el Departamento de Paraguarí donde se halla el río Itebikuari y también Sapukai (escenario de algunos capítulos de Hijo de hombre). En el caso de "Audiencia privada" lo es por referencia indirecta ya que el cuento se desarrolla en todo momento en Asunción.

Una señal de la turbulencia de aquellos años la hallamos en la excesiva vigilancia que rodea la casa del ministro. Ya en la primera frase y subsiguientes del cuento se aprecia el clima violento, tenso:

"En la puerta de entrada tuvo que mostrar de nuevo la tarjeta. Un muchacho de nariz chata y ojos almendrados, entre esbirro y ordenanza, tomó el trozo de cartulina sin dejar de mirar al recién llegado. Después en lugar de leerla, pareció olerla. En el rostro cetrino, picado de viruelas, la desconfianza apenas se mitigó.
.....
Volvió a sentirse espiado. Dos o tres rostros inmóviles, como pintados sobre arpillera terrosa. (Irueno, p.68).

Más adelante recordará la protección armada al entrar:

"La fea impresión del comienzo se estaba desvaneciendo: En el portón principal lo habían palpado de armas. Mostró la tarjeta y lo dejaron pasar. Durante el trayecto del portón a la casa, se sintió espiado entre los árboles. Detrás de una sinesia furiosamente florecida de manchones rojos,

vio moverse el caño de un máuser. Más allá, detrás de los árboles de pomarrosa, creyó distinguir algunas automáticas... Reinaba desde hacía mucho tiempo el orden y la tranquilidad. Pero nunca se sabía. La ciudad, el país, tenían la costumbre de despertarse a tiros cuando uno menos lo esperaba. Las alteraciones eran endémicas. Había que prevenirse". (Trueno, pp.70-71).

Hecha esta presentación con elementos definitorios de una situación (paz armada), vamos a la exposición del cuento, en el que vamos captando detalles, pautas (la suma de éstas de una línea de conducta) de la personalidad del ministro. Por el tipo de mobiliario, la ausencia de libros, los guardaespaldas, el loro, nos vamos haciendo una idea de él. Es decir, a través de los elementos de la casa van asomando diversas facetas de este personaje.

Lo primero que nos llega de él directamente es su voz:

"La voz en el teléfono había cambiado de tono. Era otra comunicación. Se había oído colgar el auricular y discar nuevamente. La conversación era ahora falsamente amable, mechada de risitas abdominales, de frases trucas e intencionadas, machunas, sospechosas de una renuente voluptuosidad. El señor ministro atendía ahora sin duda, después de un trámite agitado, algún asunto íntimo". (Trueno, p.69).

Luego del recuento lapidario que hace el narrador (o más bien el autor ya que se trata de un comentario más que de una narración) sobre el gusto para decorar la vivienda, aquí se prodigan los adjetivos poco favorables sobre la persona. Incluso la opinión que Roa Bastos tiene de su personaje se palpa en el comentario -al final de la cita-. Es una señal -como otras anteriores- de la intromisión del autor en el texto, retratándonos de una pieza a su criatura. Incluso compare al ministro con el loro. Estas narraciones autoritarias desmerecen algo el estilo de Roa ya que con la exposición de los personajes en el diálogo que mantienen bastaría para que se condenen o se absuelvan por sí mismos (como los protagonistas de Dos Pasos en The Big Money).

Estamos sin duda ante los primeros intentos serios de Roa pero en los que se puede detectar todavía algunas fallas. Mario Benedetti ha dicho que este cuento podría haber sido firmado por Maupassant. Y es cierto porque si tiene algunas fisuras, globalmente es una narración densa, breve (como

corresponde al género) en la que luego de la introducción y marco reseñados (presentación de la tarjeta, etc.), asistimos a la presentación (la espera) y casi inmediatamente al desarrollo del cuento (la conversación).

Aquí se expone, se exhibe, el ministro. Lo ha citado en su casa para que sus colegas no le soplen la iniciativa. De su léxico se desprende su autoritarismo, su suficiencia, su hábito de mandar, de sojuzgar. Habla incluso de "nuestro" proyecto (refiriéndose al que presenta el protagonista y que él hará efectivo en la práctica). El título del cuento sintetiza, re vela, la actitud venal del ministro: lo ha citado en su casa para poder dar la primicia, para lucirse personalmente ante el gobierno con el proyecto.

Luego viene un rápido "racconto", una vuelta atrás en la memoria del ingeniero mientras sigue la conversación. Así sabemos ~~de~~ su cleptomanía, la que ha originado su deseo de redención, su ida al campo -a la zona de Tebikuary-, su propósito de ayudar a esa gente.

Esta aparente digresión no es tal. Con el mirarse las manos ha recordado (y nosotros nos hemos enterado) y al devolvernos a la situación actual, esas manos que indirectamente han sido el motivo no sólo de su cambio de ambiente sino de su deseo de ayudar a los demás, a los necesitados, serán la causa de su perdición y -quizá- de la pérdida de ayuda efectiva que necesitan los pobres. De este modo llegamos al punto culminante (cuando se le cae la bombilla que ha robado y es descubierto por el ministro), al epílogo (cuando se lo encarcela no por ladrón sino por "agitador") y a la conclusión (el ministro se queda con el proyecto y lo sigue estudiando).

La enfermedad del ingeniero parece una excusa, como la enajenación de Margaret en "Carpincheros", para aludir a la situación del país. Su cleptomanía (como la obsesión de Gretchen) nos lleva al tema de la injusticia social. Así, bajo dos argumentos -la entrevista que tiene lugar y el pasado de cleptómano del ingeniero- subyacen dos temas: el de la situación de opresión y el del marginado que intenta redimirse.

Habría una cuota de naturalismo en más de un aspecto: por las adjetivaciones y por el determinismo casi biológico del visitante. Equiparable por otra parte, al determinismo violento, cruel, de los hijos del ministro.

Estilísticamente, Roa vuelve a usar elementos impresionistas (ruidos y colores) que a veces recuerdan ciertas pinceladas descriptivas de Faulkner en medio de un asunto totalmente distinto. Incluso vuelve a algo que es pro verbal en él como en William Faulkner, uno de sus maestros: las digresiones temporales.

"La excavación".

Aquí destaca un tema de raigambre universal, de tipo panteísta: un hombre es otro hombre (como bien lo aclara Alazraki en su La prosa narrativa de Jorge Luis Borges), significa la anulación de la identidad individual para llegar a la reducción de todos a una identidad general. Y subyace otro de distinto cuño -los presos políticos intentan evadirse de la cárcel, con lo cual se nos remite a la situación de la política paraguaya-.

En un cuento breve, estructurado en siete partes, Roa nos expone la situación de Perucho Rodi quien queda atrapado en un túnel por el que intenta llegar, desde la cárcel de Asunción, a la barranca del río Paraguay. El y sus compañeros llevan cuatro meses intentando la evasión, excavando, y sólo faltan cinco metros para llegar allí, esto supone veinticinco días de trabajo conforme al ritmo de veinte centímetros que hacen por día, en turnos de cuatro horas, para evitar sospechas. A partir del segundo desprendimiento Rodi ya no tiene escapatoria y empieza su agonía. También deja de recordar. Ha tenido una experiencia similar en la Guerra del Chaco en materia de túneles (aquí el autor incorpora un hecho verídico: el túnel cavado en el frente de Gondra el 28 de abril de 1933 y concluido el 9 del mes siguiente)(208): con otros voluntarios, catorce, había logrado cavar un túnel de ochenta metros en dieciocho días tomando por sorpresa a los bolivianos quienes dormían.

El segundo desprendimiento lo trae al presente. Al comenzar los efectos de la asfixia, vuelve al pasado y empieza una situación ambigua de recuerdos, delirios y sueños donde "recuerda a través del sueño y sueña lo que recuerda"(209).

(208).- Rodríguez Alcalá, H. "Jorge Luis Borges en "La excavación" de Augusto Roa Bastos". en: Homenaje a Augusto Roa Bastos (varios). (Nueva York, Helmy Giacomani ed., 1973). Lo tomamos como punto de partida para este análisis.

(209).- Aldana, Adolfo L., op.cit., p.140.

En la ficción, a diferencia de la realidad, el túnel cavado en dieciocho días en Gondra se lleva a cabo seis meses después del inicio de la guerra (15 de junio de 1932). Estamos pues, en los primeros días de enero del 33. Sabemos que Rodi es por entonces un estudiante de ingeniería, posiblemente un veinteañero.

Ahora, a los 40, está preso desde que concluyó la guerra civil (también hace seis meses). Esto hace suponer que estamos a fines de la década del cuarenta -época inestable del país a escala política-. *

Pero las coincidencias no concluyen allí: como en el primer caso hay 89 víctimas (89 soldados bolivianos, 89 presos políticos paraguayos, 17 de ellos ya muertos); de hecho el que el protagonista encare dos veces una misma empresa (cavar un túnel) es otra; la identidad del victimario y de la víctima (Rodi y el soldado boliviano al que mata); el que cada uno sueña un túnel antes de morir (el boliviano que es baleado mientras duerme y Rodi que sueña en un túnel que está soñando en un túnel).

Para Adolfo L. Aldana es imposible distinguir en un momento dado entre lo que es sueño y es recuerdo. Mediante la fusión de planos temporales acota Aldana, se llega a la inversión de los hechos. Perucho Rodi asume la personalidad del boliviano.

El punto de vista está siempre (expuesto, narrado) en tercera persona, pero está presentado a través de un presente objetivo y un pasado subjetivo. Para el citado crítico el tiempo no está bien definido: el tiempo físico y el psicológico se confunden.

Roa empieza el relato in media res pero acude a regresiones temporales lo que le permite ampliar el tiempo. El espacio se reparte entre Asunción (la celda 4 (Valle-1)) y el frente de Gondra pero en todo momento impera el retrato interior.

Habría, en rigor, cinco túneles: el del Chaco, el de la celda, el que sueña el soldado boliviano antes de morir, el que sueña Rodi que lo está soñando y el túnel simbólico, una especie de infierno como lo califica Rodríguez Alcalá, en el que ha transcurrido su vida:

"Un túnel que tenía ahora para él cuarenta años, pero que en realidad era mucho más viejo, realmente inmemorial". (Irujo, p.84).

* Habría una confluencia de personas y hechos que pueden haber contribuido a pargeñar a este Perucho Rodi de ficción: la acción del reservista Duarte durante la Guerra del Chaco (en el Frente Gondra), cierto familiar del propio Roa -el apellido Rodi-, la muerte del líder político Garçota en circunstancias al parecer poco claras en 1947. En cualquier caso ello pone de manifiesto la capacidad fictiva de Roa.

Cabría establecer un paralelo entre Perucho Rodi y Timó Aldama: ambos van a la muerte como a un nacimiento. Y se da una suerte de oposición cromática: el plato de hojalata (un arma de vida) que le sirve de perforador y el boquete negro (que oficia de canal de muerte). Si el túnel es un callejón sin salida (y un símbolo -cada uno de ellos- de injusticia nacional e internacional: la opresión política del país y la presión internacional que hizo posible la guerra del petróleo entre Paraguay y Bolivia) podría verse el título como un intento desesperado de cambiar el orden establecido.

A estas alturas la influencia de Borges es notoria. Hugo Rodríguez Alcalá consigna algunas de ellas: el uso de la anáfora (la reiteración del verbo "soñar" y de la frase verbal "volví a soñar"), las aclaraciones parentéticas (llega incluso a combinar estas dos características: "Soñó (recordó)"), la identidad de lo diferente: hechos y lugares, identidad del victimario y de la víctima, ya mencionada (remitirse al cuento "Los teólogos" de Borges), la eternidad del instante (el fogonazo fotográfico).

Podemos añadir al círculo laberíntico: "Un agujero negro y recto que ha pesar de su rectitud, le había rodeado desde que nació como un círculo subterráneo, irrevocable y fatal". (Irueno, p.84): la repetición del destino; la repetición del tiempo. Incluso el túnel resulta como un espejo (o otro elemento borgeano): el paraguayo convertido en boliviano.

Apenas esbozado, aparece otro tema, no sólo caro a Borges sino también a la tradición literaria hispánica (Cervantes, Unamuno) y al propio Roa: la inclusión del autor en la propia obra (Perucho sueña atrapado en el túnel y se sueña a sí mismo en estas condiciones. Es decir, es un sueño-delirio al que se autoincorpora como personaje).

Pese a ser un tema literario europeo, aflora lo paraguayo: Rodi sueña con "Panambi" (mariposa), un poema del poeta Ortiz Guerrero (alusión doble, al Paraguay, a su literatura); la palabra Valle-f significa en guaraní Vallecito; la situación política es patente (revoluciones, presas políticas), la Guerra del Chaco (inclusión de un hecho verídico en un lugar también verídico), la mención del frente de Gondra.

La prosa de Roa es cuidada pero ello no impide que en ocasiones pinte la sordidez de la prisión y el modo de vida de los prisioneros (suicidio, necesidades biológicas, etc.). Pareciera que lo hace para oponer al tema

panteísta la crudeza del subtema: los presos políticos.

Al final, la fuga es descubierta, las facilidades se acentúan, los presos son engañados y cuando intentan escapar los ametrallan como a los bolivianos en la guerra (otra coincidencia).

Aquí aflora la ironía de Roa. Los hechos externos favorecen la versión oficial:

"El comunicado pudo mentir con la verdad. Existía un testimonio irrefutable: el túnel. Los periodistas fueron invitados a examinarlo. Quedaron satisfechos al ver el boquete de entrada en la celda. La evidencia anulaba algunos detalles insignificantes: la inexistente salida que nadie pidió ver, las manchas de sangre aún frescas en la callejuela abandonada.

Poco después el agujero fue cegado con piedras, y la celda 4 (Valle-1) volvió a quedar abarrotada". (Irujo, p.85).

En alguna parte, el narrador se refiere a Rodi como el EVADIDO, subrayando así el sarcasmo. La última frase es reveladora de que el Statuquo permanece.

Roa Bastos publicó quince años después, en una selección de autores hispanoamericanos, una versión modificada de este cuento. (210)

En la misma eliminó los paréntesis borgeanos, aumentó de cinco a setenta metros la distancia hasta la barranca y en cincuenta centímetros el avance diario. Cuando se refiere a la sordidez del ambiente mantiene el texto (el tufo a sudor, orina, excremento). Otro tanto cuando se refiere al modo de morir de los primeros diecisiete (torturas, suicidios, etc.). Pero subraya: "Estos hechos eran los que marcaban el tiempo a los sobrevivientes" a diferencia de "Esta estadística era la que regía la vida de esos desgraciados". Es decir, agudiza la situación desesperante y el grado de conciencia que tienen de ello los presos. También repite esto cuando Rodi se da cuenta del peligro que corre al quedar definitivamente atrapado, habla ya no de desprendimiento sino de derrumbe. Más adelante elimina texto y sustituye el adjetivo "inexplicable" (delicia) por el de "desesperada", cuando alude a la asfixia. Hace otro tanto cuando en vez de recordar, Rodi empieza a retroceder en el tiempo.

(210).- Crónicas de Latinoamérica (Varios). (Buenos Aires, Jorge Alvarez ed., 1968), pp.81-88.

Hay todavía algunos cambios más: cuando recuerda a su hermana, en la primera versión sólo nos dice que es una maestra, aquí la rememora como una de las abanderadas en la manifestación estudiantil en que cae baleada ante la casa de gobierno (referencia a un hecho histórico: la muerte de estudiantes ante el Palacio de Gobierno cuando iban a protestar por la invasión boliviana); incluye unos reflectores en la descripción del asesinato de los presos políticos; cuando menciona a la prensa que se interesa se refiere a periodistas "nacionales y extranjeros".

En síntesis: hay un intento de mayor economía de palabras, de mayor rigor y precisión en los términos, una alusión más directa a temas paraguayos, un exacerbarción de la situación y un deseo de influir menos en el lector al quitar los paréntesis, señal de su intromisión en el texto.

"Cigarrillos Máuser".

"Ese paquete de cigarrillos, no de tabaco, más vale de crespas pólvora amarilla, tóxico trueno silencioso de nicotina, en la boca de un chico de doce años, marcó el fin de la iniciación.

Pero aun sin ese paquete de etiqueta verde, con el máuser pintado a través, sin esos cigarrillos fumados a escondidas en el monte, sin el latrocinio de la negra que era ya solamente también el resultado de la obra comenzada, de su salvaje salacidad, la historia hubiera acabado allí de cualquier manera" (Irueno, p.36).

De este trozo inicial podemos inferir algunas cosas sobre este relato: los cigarrillos son el factor desencadenante de una situación irregular, imposible de mantener por mucho tiempo; se trata -evidentemente- de la influencia nefasta que ejerce un personaje sobre otro (la negra sobre un chico de doce años); se trata de una "iniciación"; aparece la palabra trueno (sinónimo de violencia en estos cuentos) que funciona casi como una constante en el volumen; ello confiere un valor simbólico a estos cigarrillos que dan título al cuento, encierran toda una carga significativa; aparte de la palabra trueno -característica de Roa en este su primer libro- hay otras manifestaciones de su estilo: el anteponer la más de las veces el adjetivo al sustantivo, aun escribiendo en prosa, y las anáforas (la rei

teración del vocablo sin), amén de su preferencia por comenzar el texto utilizando el perfecto simple.

Fernando Alegria en un estudio sobre "Cigarrillos Máuser" destaca: el primitivismo que supone este "test" (el iniciar, probar, la hombría del niño), la ordenación de los hechos según una valoración subjetiva por parte del protagonista -ya adulto-, la existencia de cuatro momentos en el relato (211).

En el primer momento -siguiendo a Alegria- que es un presente-pasado aparecen todos los hechos principales de la historia incluida la mención del suicidio de Petrona; el segundo momento es un pretérito claro y sin lugar a dudas (la historia de una familia burguesa caída en desgracia económica, el padre convertido en peón en un ingenio, el reencuentro familiar); el tercero es un co-pretérito (la anécdota con la negra Petrona) que está metido dentro del pretérito como una caja de sorpresas chinas; el cuarto momento nos trae al presente.

El segundo momento tiene una particularidad: está fraccionado en tres trozos ("crack" económico y separación familiar; reencuentro patético, al decir de Alegria; restablecimiento de la estabilidad hogareña). No así los otros.

Llama la atención dos detalles: un inexplicable error de datos sobre el tiempo cronológico por parte del autor y la exposición lograda -exposición, reflejo, reproducción literaria- de una visión burguesa de la existencia que se trasluce en los cuentos de hadas que la madre acostumbraba a contar a los niños en la época de bienestar en contraposición a los cuentos heroicos de la gesta del 70 que empieza a narrarles desde que se agudiza la situación. El narrador llega, incluso, a hablar de desnivel de clase "enjugoado" cuando se refiere al oficio de peón del padre, ex despachante de aduanas, ex seminarista y ex juez.

El error consiste en que transcurren dos años desde que el padre se marcha hasta que se reúnen en el ingenio y otros dos años hasta que asciende a empleado administrativo (en tanto que al comienzo de esta segunda parte se habla de tres años de trabajos forzados). Quizá la clave esté en que

(211).- Alegria, Fernando. "Cigarrillos Máuser". En: Homenaje a Augusto..., op.cit., pp.15-18.

se narra el recuerdo del protagonista (en 3ª persona pero adoptando su punto de vista) lo que explicaría una confusión de fechas de su parte por tratarse de una etapa de su niñez.

Un elemento significativo cierra esta sección: se menciona la llegada del perro Laurel antes que la negra haga su aparición en el contexto hogareño. El perro será quien salve al niño.

En la tercera parte viene el suceso principal: la descripción y efectos de la relación con Petrona.

El momento crucial (cuando por indicación de ella él se intoxica fumando mientras la espera en Paso Aguirre), la pelea del perro con la víbora que se ha acercado al muchacho inconsciente, el aviso del perro moribundo etc., todo está admirablemente concentrado en la última parte, en la que desfilan estos recuerdos como una sucesión de imágenes cinematográficas.

Estos recuerdos, parece desprenderse del texto, operan como símbolos y síntesis de la violencia que el ex-niño ha percibido y sigue percibiendo en su vida de adulto.

Parece fuera de toda duda que existe un fuerte componente biográfico en este cuento: el padre de Roa Bastos (Lucio Roa, ex seminarista) trabajó en el ingenio de Iturbe hacia 1910 como peón. Allí contrajo la leishmaniosis, mencionada también en la ficción. "La construcción del ingenio comenzó, por supuesto con la del camino, que se fue abriendo en medio de esteros y selvas" dice Roa (212). Allí pasó Roa sus primeros años. Por el lado materno también hay referencias: la voz de mezzosoprano de su madre está incorporada a la ficción -al igual que sus cabellos rubios, sus ojos azules, su ascendencia anglo-portuguesa-. De cualquier modo allí termina la similitud. Roa ubica la acción en "Un ingenio, en alguna localidad lejana con nombre de pájaro" que terminaba de salir de un "sangriento motín que había durado meses" (Irujo, 89). Esto enlaza con los cuentos que tienen que ver con el ingenio de Tebikuery y permite aventurar que la acción comienza a desarrollarse en 1923.

(212).- Martínez, Tomás Eloy. "Todo Roa Bastos". En: El Nacional, Caracas, 21/V/78, sección "Papel literario", pp. 1-4.

"Regreso".

Lacú (guaranización de José de la Cruz) Godoy es un adolescente que lleva cinco años fuera de su casa. Los ha pasado recorriendo mundo para no seguir "bajo la pollera de mamá". Y ahora vuelve a casa pagándose el pasaje como ayudante en la caldera de un barco. Trae consigo a Bevo'í (lombrici ta en guaraní), un muchacho de su edad, pero más débil, más golpeado física y espiritualmente y -pese a todo- más niño, para incorporarlo al hogar. También le lleva a la madre un billete de cien pataconos, para no regresar con las manos vacías.

A medida que transcurre el viaje, hacemos un recorrido por la historia inmediata y la geografía paraguaya. El barco baja por el Alto Paraguay con destino a Antequera y Asunción, pasa por la zona de los obrajes del Chaco, por Fuerte Guaraní (donde los sorprende un levantamiento armado). A medida que afloran los recuerdos, vamos sabiendo de la muerte del padre en una revolución. Ahora parece haber otra. A Lacú le preocupa la suerte de su hermano Pedro, oficial del ejército que debe estar combatiendo.

Así vamos sabiendo de su pequeño mundo personal, familiar (el orgullo que significa para él el pasado del padre, su hermano oficial de gran éxito con las muchachas del barrio), enriquecido por las experiencias brutales de cinco años de vagabundeo didáctico.

Como es habitual en Roa se dan ciertas constantes: se nos cuenta una historia personal con otra de trasfondo colectivo (las rebeliones a causa de las explotaciones perpetradas por contratistas, capataces y capangas) que en algún momento se funden admirablemente; la narración se da en tercera persona; las criaturas o los adolescentes sufren las consecuencias de la violencia, son las primeras víctimas.

Existen variantes empero: este cuento se desarrolla en el Norte a diferencia de los otros que transcurrían en el Sur o en Asunción; cuantitativamente vuelve a proliferar el imperfecto debido a la importancia de las descripciones aunque las acciones efectivas se hallan en perfecto simple; Roa incorpora una anécdota como al descuido (la acción heroica del padre) lo cual hilvana este cuento con otra ficción suya -algo muy propio de él- pero esta vez el nexo es con Hijo de hombre, como vereda. Empieza por tanto

una labor de "Kandutí" -artesanía paraguaya que imita el tejido de la araña-. Es decir, una especie de "narrativa cíclica" en donde se interrelacionan sus cuentos y novelas que lo acerca a Balzac. Incluso ciertas actitudes (el sentimiento de proximidad, el ayudar al otro, el proteger al más débil) y sobre todo ciertas frases, prefiguran las enseñanzas de Macario en Hijo de hombre:

"Porque lo mejor de cada uno... tiene que reunirse y sobrevivir de alguna manera en lo mejor de los demás, a través del temor, del odio, de las dificultades y de la misma muerte..." (Irueno, p.100).

El tener una determinada cosmovisión, una cierta actitud vital, hace que Roa toque determinados temas y que los enfoque de un cierto modo. Así se conjuga el sentimiento de proximidad con el recurso formal de tratarlo:

"-¿Seguro pikó Lacú, que tu mamá me recibirá bien?
-Seguro. Por eso te llevo.
-Pero...
-Sevo'f, oíme bien: sos nikó mi hermano, ¿sí o no?
-Sí... -dijo, y ahogó su tos aplastando su boca contra la plancha del puente.
-No tenés mamá, ¿no es así?
-No, Lacú; yo soy solamente un guacho.
-No; un guacho no. Sos mi hermano y si yo tengo mi mamá, esa mamá también es tuya. ¿Nda upeicha-pa?
-Jhëe, pero yo ko soy un inútil, un enfermo.
-Después que te sane, me ayudará. Trabajaremos ko en cualquier cosa". (Irueno, p.102).

Hay dos facetas de tipo técnico que destacar aquí: el uso del guaraní con el español (el apócope es signo de guaranización del castellano) que no solo dulcifica las expresiones sino que incluso fue considerado en algún momento como sinónimo de solidaridad (gentes humildes que hablan entre sí su lengua y dejan el castellano para hablar con el "señor") y el recurrir al diálogo en vez de utilizar la narración autoritaria tradicional para producir el efecto deseado en el lector -inculcarnos simpatía por la solidaridad y por los personajes-.

Otro recurso técnico es incluir en el diálogo cierta aptitud de Sevo'f para presentir lo que sucederá. Así se nos adelanta un doble aspecto: la suerte de Pedro y la sensibilidad del muchacho. "Quiero que el her-

mano de mi hermano viva...". Con esto Roa vuelve a incurrir en una nota distintiva de la moderna narrativa hispanoamericana: el adelantar lo que sucederá más adelante.

Puede contabilizarse -por segunda vez- un error cronológico: el chico escapa a los once años de su casa y vuelve luego de cinco, pero en repetidas veces se nos dice que tiene no más de quince años.

Estilísticamente el cuento no cae en el naturalismo pero sí tiene características de esta escuela en su contenido: hay una especie de determinismo social -casi biológico- que impide escapar del espiral de violencia a estas criaturas. En rigor, la violencia precede a Lacú (su padre, muerto en la revolución), lo acompaña en su peregrinación por el país y como una parábola perfecta completa el periplo destruyendo a su familia -el fusilamiento de su hermano por razones políticas, el dolor de su madre - y a su amigo Sevo'í al regreso. El título se carga así de un contenido casi fatalista.

La muerte varonil y estentórea de Pedro recuerda un hecho verídico, similar, ocurrido hace mucho en el Paraguay pero por otras causas (otra señal de la capacidad de ficcionalización de Roa, de incorporar elementos de la realidad a la realidad de la ficción).

"Galopa en dos tiempos".

Estructuralmente el cuento tiene siete partes. Y hay un curioso mecanismo de relojería: en la primera parte se vuelve "al lugar del crimen" luego de quince años; en la segunda, tercera y cuarta parte se recuerda lo sucedido en el mismo sitio (aquí de la segunda a la cuarta sección la secuencia narrativa es, dentro del pasado, prácticamente lineal); en la quinta, sexta y séptima parte se produce el reencuentro, acto culminante y desenlace -retorno al presente y continuación de la secuencia narrativa también sin interrupciones-. La primera sección, por tanto, no sólo se continúa en la cuarta al regresar al presente sino que es la llave para volver al pasado (reiteramos, de la segunda a la cuarta parte). Es la sección puente que enlaza ambos tiempos y coordina estructuralmente los dos bloques del cuento.

Escuetamente, el argumento es el siguiente: un hombre de treinta años -ayudado circunstancialmente por un vaticinio que lo predispone favorablemente ante Rosa- seduce a una muchacha de dieciocho años, conviven, la destruye física y moralmente; luego por azares de la política deja el país, regresa tras quince años, y la vuelve a encontrar en el mismo lugar -sin que ambos se reconozcan-, repiten el acto amoroso, la reconoce por fin y concluye suicidándose.

Adelfo L. Aldana -refiriéndose a las dos galopas, la repetición del hecho-dice: "...Roa, mediante el hábil uso de los niveles temporales, el pasado y el presente, logra superponer un nivel sobre otro convirtiéndolos en una sola realidad, con un solo principio y un solo desenlace"(213).

Los puntos de contacto con "La excavación" son más de uno: ambos tienen siete partes, en ambos se "repite la historia", gracias a la superposición de tiempos el autor logra que simbólicamente ambos hechos resulten uno solo (aplicando aquí por extensión el razonamiento de Aldana).

Se pueden contabilizar algunas posibles influencias literarias: Quiroga (por la insania del protagonista que, como puntualiza Adelfo L. Aldana, recuerda a sus cuentos de amor, locura y muerte); Lewis Carroll, quizá: la predicción de la pruebera debe interpretarse al revés como a través de un espejo; si admitimos esta variante interpretativa hallamos otra fuente también poco usual: Stevenson (la explosión en un conventillo de Buenos Aires le ha cambiado la cara, la "expresión", pero al deformarlo lo ha dulcificado un tanto), es decir, el protagonista -cuyo nombre ignoramos en todo momento- pasa de ser un Dr. Jekyll malo y atractivo a un Mr. Hyde sino bueno al menos benigno, inocuo; Sade (aquí nos referimos no sólo a las características del personaje sino a su actitud vital: el odiar y combatir la vida, el buscar -como el Marqués y sus personajes- la "muerte de la especie en el individuo"); Borges: la repetición, la eternidad del instante, la identidad de hechos y lugares.

También cobra valor la pintura de ambiente; Roa maneja la descripción de la galopa con mano maestra:

(213).- Aldana, Adelfo L., op.cit., p.146.

"A un costado, entre los árboles, la lona de un circo se movía en el viento. Por ahí andarían el centro de la "función"... Entre el litigio machucho del truco, el rumor de las botellas pescadas con aros, el vivo entrecuchar de los bolos, subía la monótona y ronca cantinela de los encargados de juegos. Loteros barbudos y sudorosos, sapersos, talladores de monte y siete y medio real, de chica y grande. Arribeños oscuros de doctas y febriles manos, con billetes arrugados detrás de las orejas, los ojos astutos, inyectados de sangre". (Iruengo, p.112.).

Otro tanto puede decirse del lugar del baile:

"Salieron a la pista bordeada por copudos mangos desde cuyas ramas pendían los focos eléctricos y las bocas enrejadas de los altoparlantes manando sus pulcas lánguidas y candenciosas y la gelatina melódica del bolero; la tormenta procaz de la rumba o los cortes del tango. El bar y recreo "El Mango" estaba al día con lo más nuevo del repertorio internacional". (Iruengo, p.120.).

Es probable que por el tipo de música nos hallemos en los años 40-50.

Marginalmente se toca otro tema que luego será capital en la crónica de Roa (tema de su siguiente libro de relatos): el exilio paraguayo. Y muy específicamente el exilio paraguayo en Buenos Aires por razones políticas. El ex periodista regresa luego de quince años, gracias a una amnistía, con un dejo aporteñado. Incluso en el reencuentro le dirá a Rosa: "Contame tu historia yegüita" (lenguaje coloquial rioplatense que recuerda un verso de tango: "Contame tu historia muchacha").

Hay dos aspectos del cuento que no queremos dejar de comentar: lo real donde que le sale el personaje a Roa y lo logrado de la anécdota, de la fábula.

El personaje. Probablemente la sección donde mejor se retrata al hombre sea en la cuarta: veamos algunas de estas pinceladas:

"Sus estudios de abogacía dieron con él en el periodismo... Pidió encargarse de la sección policial. Sus notas ganaron gran popularidad gracias a la manera clínica y desenfadada en que estaban concebidas y redactadas. Su técnica era muy simple: conseguir siempre una brecha ínfima, un agujero, un intersticio disimulado en la falsa piedad o en la pizqueta irónica, por donde el tufo de la maldad, de la perversidad humana, surgiera fino y hondo, irremediable

Siempre encabezaba sus notas con alguna reflexión efectista.
.....

Una vez, por ejemplo, escribió: "El peor crimen no es el que termina en un asesinato. Se puede destruir a un ser vivo de muchas maneras. Lo peor no es la muerte. El peor crimen es aquel al que la víctima sobrevive físicamente".

Y a continuación relataba la acción de dos chicos que con una ferocidad increíble, con una saña salvaje pero calculada, casi suave, habían reventado los ojos a un gorrión con una espina de naranjo..." (Irueno, p.116-117).

A este hombre extraño, sombrío, casi morbosos, con hábil olfato comercial para explotar el sensacionalismo y lo degradante, lo descompone la idea de tener hijos.

"La idea solamente de un hijo lo sublevaba. Por tres veces más, después de aquella aventura inicial de la galopa, Rosa tuvo que soportar que le saquearan las entrañas para despojarle de lo que más deseaba en el mundo". (Irueno, p.117).

Por momentos la monstruosidad de esta criatura de ficción hace pensar en alguna de Dostoievsky.

La "galopa". Repasemos en el estado en que se encuentran luego de quince años de separación (al punto que no se reconocen, tan embrutecidos están cada uno por su lado).

"El bebió toda la noche sin levantarse más. Se miraban de tanto en tanto, hablándose apenas (...) Los dos parecían atrapados por los tentáculos de un pulpo negro embadurnado de cal. Sobre su vaso de cerveza lavada, ella lo miraba con sus grandes ojos enrojecidos por las trasnochadas, por la depravación". (Irueno, p.120)

Cuando deciden hacer el amor, ella evita prender la luz (ya en su rancho) y ata un cordón al pulgar para hamacar a su niño mientras atiende al cliente. Cuando éste se da cuenta y Rosa se excusa diciendo "Es mi hijo", él empieza a recordar y cuando la reconoce a la luz de la cerilla se produce esa suerte de "instante detenido" que "había vuelto a durar quince años de un golpe". Estamos ante el momento culminante que da significación al título, a la narración.

Luego el niño empezó a llorar "como si por primera vez llorase una criatura en el mundo" y "El volvió a taparse los oídos con las manos". Estas dos frases encierran un enorme peso específico que atañe más al hombre que a la acción: su actitud vital, su rechazo a la procreación, al nacimiento -bien es cierto que aquí se halla anonadado-. Es una postura sadiana, negativa.

El cuento concluye con la muerte del hombre y el no reconocimiento de su cadáver por ella quien sigue su vida airada. Es un final seco, estilísticamente austero, donde por omisión se llega al efecto deseado: hacer notar el grado de depravación en que Rosa ha quedado como consecuencia de su relación con este individuo. Individuo que para Foster es un caso de soledad y satanismo y que sin duda es uno de los personajes más logrados del volumen.

Se ha dicho que Roa sacrifica la densidad de sus cuentos en aras de utilizar recursos de la novelística. Concretamente se menciona este cuento para el caso. Como sea, lo innegable es su capacidad de verter un embrión de novela en los moldes de la cuentística y ofrecérsenoslo sin apartarse de la narración tradicional ni dejar por ello de conseguir una obra corta, densa, intensa, en donde por momentos parece imperar la técnica del "iceberg" de Hemingway (mostrar las dos octavas partes de la superficie total, el resto sugerirlo, que se desprenda del propio texto).

"El karuguá".

Luego de una atenta lectura de "El karuguá" (El pantano) surgen varias ideas, conjeturas, un microcosmos donde caben varios elementos: es el primer relato del libro que está narrado en primera persona; el narrador actúa como una especie de investigador y de hecho es el protagonista; como es usual en Roa los datos sobre la época en que transcurre la historia están sutilmente dosificados y diversificados a través de eventos históricos que sirven de referencia indirecta o por conexiones con otras narraciones del libro (la Guerra de la Triple Alianza, 1864-1870, nos dice la época en que vino el padre del colono polaco y por tanto nos da una pauta de la fecha aproximada de su nacimiento, el episodio de Mano Cruel y Aparicio Ojeda

quien viene de la Guerra del Chaco nos dice que en algún momento la acción se desarrolla en 1935); el crítico norteamericano D.W.Foster ha hallado en la historia de Ojeda una caricatura y una parábola sobre los dictadores del Paraguay y por extensión de América Hispana -y no le falta razón-; también pueden rastrearse elementos mundonovistas (la fuerza de la naturaleza); el viaje en el tiempo a medida que se interna uno físicamente en el karuguá, como si se remontara a las primeras eras geológicas -lo cual nos hace pensar en Los pasos perdidos de Carpentier-; el extranjero como marginado, al igual que el alemán de "Carpincheros", vuelve a la palestra; como en Cien años de soledad se habla de una población fundada casi en la selva con un componente originario incestuoso (real o falso); el tiempo y el espacio como instrumentos-soportes narrativos vuelven a demostrar la maestría de Roa para romper con la narración lineal y gracias a esto puede contarnos la historia del único modo que podía contárnosla sin alterar el objetivo, el fin propuesto: acercarnos por medio de una investigación a un misterio, a un enigma, a un drama sucedido en el pasado; esto enlaza con el que el narrador nos lo cuente en primera persona y que nos cuente su investigación (era necesario prescindir de un narrador impersonal omnisciente para arribar a un narrador-protagonista que supiera tanto como nosotros y que tuviera necesidad de averiguar -estamos ante un recurso técnico al servicio del contenido, del tema-); por momentos interviene el autor en el texto aunque a veces es difícil separar la voz del autor de la del narrador; la utilización de párrafos prosaicos que se contraponen con otros de alta calidad estética (lo que ha motivado críticas de Rodríguez Alcalá y conjeturas de Aldana sobre una posible norma narrativa en este cuento) y que quizá no sea otra cosa que la manifestación de una violencia verbal, lingüística, característica de la narrativa hispanoamericana moderna (sobre la que hablamos en la primera parte); elementos coincidentes: el mismo regimiento de Ojeda en el Chaco será el que lo ultime (la coincidencia es otra nota de Roa, quien también hará coincidir en "La tumba viva" a la mujer de Morel y a la esposa del narrador en una misma persona, enlazando así elementos comunes); el guaraní, o al menos el habla bilingüe vuelve a estar presente como pocas veces; hay un deseo de mitificar a Isabel Miscowsky, la sobrina del colono.

Luego de este casi catálogo de facetas sobre el relato se impone un breve resumen de su argumento. Habría tres historias colazadas, superpuestas: a) la de Aparicio Ojeda, un ex combatiente de la Guerra del Chaco quien se siente identificado con Cristo y se pone a predicar la necesidad de salvar al mundo, el cual consigue movilizar gente aunando al fanatismo religioso el pragmatismo político; b) la de Sergio Miscowsky y su hermana quienes unen sus destinos al del falso profeta (ella se enamora de Ojeda, tiene una niña de éste y muere en el parto; Miscowsky, al principio enfrenteado a Ojeda por negarse a los requerimientos homosexuales del mismo, luego valorará su tarea y se hará cargo de su sobrina Isabel y de perpetuar la labor de Ojeda en el karuguá, llegando a la mitificación de su sobrina -"consagrándola" a la misión-); c) la del narrador quien trata de averiguar la verdad logrando que Miscowsky lo invite a su chacra-arrozal en pleno karuguá de Yvyrá Kaigüé (Palo Quemado), antes un villorrio.

Ojeda como quedó dicho morirá a manos del ejército enterrándose con sus adeptos en el pantano; Miscowsky enfrentará la maledicencia de la gente del pueblo (cuyo nombre no se nos dirá), fundará una comunidad con sordos mudos fanáticos en el pantano y allí plantará un arrozal mientras preserve de todo contacto a su sobrina a quien los lugareños tienen por su hija y concubina al mismo tiempo; el narrador no logrará verla pero sí enterarse por boca del colono de toda la historia -y de hecho sin darse cuenta aquél será usado por Miscowsky como instrumento de credibilidad puesto que es al único al que lleva a su feudo cenagoso-.

No vamos a referirnos al recurso de la disgresión témproespacial, propio de Roa, que ya ha sido objeto de estudio -en este caso- de Adolfo L. Aldana. Tampoco al de la parábola política de que nos habla Foster ni al estudio de lo mundonovista (tema tratado por Aldana y por Clara Passafari en su artículo incluido en Homenaje a...) Remitimos al lector a las obras ya mencionadas de estos críticos.

Queremos sí abordar cuatro temas: a) el guaraní; b) el prosaísmo; c) los datos temporales que permiten ubicarnos en el tiempo cronológico de la fábula; d) ciertos elementos que, estimamos, son característicos no sólo

del estilo de Roa Bastos sino de su cosmovisión (de importancia vital para el objetivo de este estudio) y que prefiguran tipos, situaciones y temas que luego el autor desarrollará más tarde en sus otras obras y que aquí se hallan en estado larval.

a) El guaraní. Este idioma aparece mezclado con el español pero de un modo tan perfecto que casi no se nota. Y es que Roa ha recurrido al apócope con lo cual guaraniza muchos vocablos castellanos sin dificultar la lectura del lector de habla hispana.

Nos limitaremos a un solo ejemplo:

"El padre de la mitaquñá ko e'el tío. La'cosa siempre se sabe, che karáí. Y si'eso fuera todo. Pero no. Eso'hereje sigue ofendiendo a Dio en el karuguá. Eso lugar etá maldito. Aña ko oikó upepe. Paí González siempre dice luego eso en la ilesia". (Irueng, p.129).

Mitaquñá aquí significa niña (adolescente); che karáí es (mi) señor; eso'es una guaranización de esos; lo mismo cabe decir de sigue(n), Dio(s); "Aña ko oikó upepe", el diablo está allí; Paí González es otra guaranización de Padre González. Tenemos en cualquier caso ejemplos de "Code switching" (uso alterno sucesivo de dos lenguas en el discurso). También se aprecia la pronunciación dificultosa y adulterada de ciertos términos: ilesia por iglesia, entre otros.

b) El prosaísmo. Un autor capaz de expresar (por boca del narrador): "Dije que la luz cruda y desnuda de ese paisaje era en cierto modo su pensamiento" no puede recurrir a groserías gratuitas. Parecería muy elemental pensar que luego de construcciones tan acabadas y estructuras tan finamente diseñadas, Roa caiga en naturalismos grotescos por exceso simplemente.

En esta su primera etapa todavía se estaba gestando como autor y obviamente no estaba en condiciones de encarar aún una revolución literaria. De todos modos sí estaba en condiciones de lograr un revulsivo literario, de violentar al lector aletargado obligándolo a mantenerse alerta. Esto explica que en medio de una narración densa de nueve hojas -en donde da vida a tres historias y a la multitud de temas abordados- se encuentre un pasaje como éste:

"La posadera se lanzó un cuesco que sonó debajo de ella sofocado entre sus ropas. Se removió incómoda en su asiento y arrastró los pies para esconderlos. El olor llenó la pieza, como si la fetidez del estero hubiera caído de pronto allí como un elemento más de la evocación". (Trueno, p.137).

Hay un evidente intento de "épater le bourgeois" que luego evoluciona a su impresionante verborrea, a su agresiva invectiva lingüística -a través de Francia- en Yo el Supremo.

c) Los datos temporales. Hemos podido saber que el padre de Miscowsky fue un técnico polaco traído por el mariscal López antes de la Guerra Grande y que el colono fue su último vástago. Esto hace suponer que nació entre 1860 (65 quizás) y 1870 año en que su padre quizás murió (fecha en que acabó la guerra y sólo quedaron 29.000 hombres jóvenes en el país). Hacia 1935, fin de la Guerra del Chaco, cuando Djeda empieza a actuar, es ya un hombre de casi setenta años. Djeda deja una hija de diecisiete años (Isabel). Esto significa que cuando aparece el narrador estamos en 1953. Estamos por tanto ante un hombre de casi ochenta y ocho años, el cual ha consagrado sus últimos quince a su obra religiosa en el pantano. De este modo, Roa nos ha paseado por casi cien años de historia del país mientras Miscowsky y el narrador se internan a caballo hacia el pantano.

Este colono ofrece pues un paralelo vital similar al del viejo Obispo de Asunción: misma edad y recorrido de igual longitud.

d) Elementos que preanuncian su cosmovisión. Tenemos muchos y muy sugestivos:

- un narrador-investigador, papel similar al que luego desempeñará el segundo narrador en Hijo de hombre (el autor de los capítulos pares, los que completan los capítulos impares, es decir el de los que complementan al diario de Miguel Vera) y el compilador en Yo el Supremo;
- una posadera que da informes ambiguos, contradictorios ("confuso y entre mezclado") como en "Moriencia";
- una visión de la realidad parcial (contrapuesta, elaborada sobre la base de datos opuestos), fragmentaria por tanto -visiones distintas y subjetivas

sobre un mismo hecho, que recuerdan sustratos literarios y cinematográficos diversos: Akutagawa y Faulkner con sus Rashomon y The sound and the fury por un lado y el propio film Rashomon de Kurosawa y en especial Welles con su Citizen por otro;

- una suerte de compilador que tiene que enfrentarse a un mito -el de Isabel Miscowsky- como también le pasará al compilador de Yo el Supremo quien se las verá con el mito de Francia;

- se nos oculta en un primer momento la identidad del narrador como en "Moriencia" y en Hijo de hombre (la del segundo narrador), influencia de Faulkner;

- se habla de conciencia "fonográfica" en varias partes del cuento, esto alude a una recopilación de voces, memoria colectiva, lo que hace pensar en Yo el Supremo y las grabadoras que utiliza el compilador allí;

- una investigación a propósito de un líder político ya desaparecido con aspectos positivos y negativos, lo que nos remite nuevamente a Charles Foster Kane -el personaje de Orson Welles- y al Dr. Francia -protagonista de Yo el Supremo-;

- una retrospectiva de la historia del país a través de una historia de ficción, una suerte de "intrahistoria del Paraguay" como diría Rodríguez Alcalá;

- la recurrencia a simbología religiosa: aunque sea un paralelo grosero, Ojeda recuerda a Cristo (sobrevive al tercer día luego de un combate en la Guerra del Chaco y de hecho se identifica con El) y Miscowsky opera en el cuento como un apóstol; Ojeda y Miscowsky se parecen en esto -por otra parte- a Gaspar Mora y Macario, quienes en Hijo de hombre cumplen papeles similares (Gaspar es una especie de Cristo y Macario decide llevar adelante la misión, el ejemplo de su sobrino).

Como puede desprenderse de todo esto, "El karuguá" está muy lejos de ser un cuento regionalista en donde el determinismo de la naturaleza sea lo más importante. Y es demasiado denso, complejo, germinal (semillero de grandes y futuras ficciones de Roa) como para incurrir en groserías naturalistas por falta de pericia literaria.

"Pirulí".

"Pirulí" trata de una estratagema a la que recurre el personaje titular para evitar el castigo materno por no haber atendido debidamente el trapiche, la menuda zafra doméstica que constituye el medio de vida de Eleuteria Alvarenga, viuda de Crisanto, y de su hijo. Esto trae como consecuencia la ira inusitada de la mujer quien al comprobar que su hijo Pirulí la ha engañado le da un fuerte golpe de garrote y lo mata sin querer.

Hay tres elementos estilísticos que se destacan y también tres temas que pueden rastrearse sin dificultad.

Estilo. En primer lugar llama la atención la enorme cantidad de vocablos en guaraní -lo cual es comprensible ya que se trata de gente campesina. Así desfilan palabras como: Ajhátame (ya voy), quavirá (especie de árbol frutal), chochí (pájaro de canto lúgubre), che karai kuera (señores míos), ta'angá (imagen, figura), keresa (larva de insectos), kuriyú (boa), catayú (guaranización de caballo), Karumbe'í (Tortugueta), expresiones como: "Che agarrá-co la trapiche" (me agarró el trapiche), etc.

Como al paso también se mencionan figuras del folklore guaraní. A Pirulí le gustaría parecerse o ser como el Forá (duende, fantasma), el Luisón (monstruo con apariencia de perro o lobo, que se alimenta de cadáveres; de características nocturnas, viene a ser el séptimo hijo varón y constituye una maldición para su comunidad, según refiere Juan Manuel Marcos) o el Pombero (genio de la noche que se caracteriza por su travessura, por su capacidad mimética y por poseer una cuota de ternura).^{*} Estamos en presencia de una mentalidad mítica, primitiva, en estado natural. Este cuento es rico por tanto desde el punto de vista de la influencia de la lengua y cultura guaraní en la prosa de Roa.

El segundo elemento estilístico digno de mención en este cuento es la extraña amalgama de elementos chocantes y poéticos. Aquí sí tiene cabida la interpretación de Adolfo L. Aldana en el sentido que lo estético y lo antiestético se contraponen y constituyen la norma del relato.

* - El Pombero en realidad es un mito paraguayo de origen no guaraní pues tiene sus raíces entre los guaykurúes (grupo indio no guaraní) y la figura del bandeirante durante el período colonial, según Gustavo González.

El tercer elemento es formalmente interesantísimo, máxime que aquí parece estar completamente fuera de lugar: una combinación de dos modalidades de fluir psíquico que se dan ininterrumpidamente (introspección y monólogo interior indirecto):

"Si, che karai-kuera. Ese ko e'mi muchachito, ahí donde lo ven utedes, cabezudo pero lindo-pörä, como un ta'angá hecho de cera de mbá-f pochy, retra-to vivo y chiquito de mi pobre Crisanto, que en pá manté de'canse".

Hasta aquí la introspección de la madre, luego inmediatamente sigue el monólogo interior indirecto, en donde se aprecia la sintaxis impecable de Roa, quien presenta "indirectamente" los pensamientos no formulados del personaje, al decir de Anderson Imbert en su Crítica interna.

"Hay que ver las canas invernices que le saca. Moscas de ceniza en el cabello oscuro. Le quebranta a cada paso hasta los huesos del alma, pero lo quiere, lo quiere más que a su vida, porque sólo se quiere en este mundo lo que se paga con dolor del corazón". (Irueno, pp.146-147).

El monólogo interior indirecto reaparece en las elucubraciones de Pirulí, dislocando la unidad narrativa.

Iemas. Cabe un paralelismo entre la boa y la locomotora ("monstruo de hierro" y "monstruo de carne y de sangre"). Este paralelismo encierra un simbolismo: la locomotora es sinónimo de poder, de progreso, de riqueza, de clase, en donde viajan los pudientes; la boa es un símbolo de la naturaleza, de la vida agreste y pobre de la gente del lugar. La boa ocupa además un lugar significativo en la cosmogonía guaraní: es uno de los guardianes del paraíso indígena y en rigor cumple aquí ese papel de preservar el mundo de Pirulí del mundo civilizado (mito Apapokuva).

En el niño anida una crueldad latente y amorosa. Se dan varias pautas de ello: la "jondita" para derribar pájaros, su actitud con el caballo, el poner el cadáver de la boa en la vía del ferrocarril, etc.

También puede verse en este ser, en este muchacho montaraz e inconsciente, la presencia de la violencia heredada. Es igual a su padre que fue muerto de una puñalada según dice la madre. Es por último sinónimo de libertad.

Así se concentran en Pirulí la crueldad, la inconsciencia, el prosaismo mágico, la mentalidad mítica, el coraje, el espíritu travieso y burlón, el sentimiento innato de libertad. Pero aún en este cuento está presente el germen de la destrucción. Y así Eleuteria destruye lo que más ama en un momento de ofuscación.

"Esos rostros oscuros".

Está dividido estructuralmente en siete partes: en el primer segmento se nos da una pintura del ambiente, personajes, situación y ritmo vital; en el segundo (vuelta al pasado) se nos explica el contubernio existente entre el abogado asunceno cuya hija ha venido a pasar unos días al campo y el hacendado; en el tercer trozo se habla de esta venida precisamente, aprovechando el viaje del padre a Encarnación -el rancho se halla en las Misiones- quien al regreso se la llevará de nuevo a la capital; en el cuarto apartado (avanzando en el pasado) se produce la llegada de Amelia Mendieta acompañada de su perrito y desde el primer instante su presencia provoca turbación tanto en el estanciero Rosendo Alderete como en Juancho un muchacho de catorce años que trabaja para éste; en la quinta parte, Juancho actúa como detonante revelando a la peonada la conducta sexual de Amelia con su perro (prácticamente aquí ya sabemos lo que sucederá y esto termina de dar coherencia a lo adelantado en la introducción); en la sexta sección todavía nos hallamos en pasado: aquí se expone la conducta despreciativa de la jovenzuela, su exhibicionismo y la preocupación por ella del matrimonio Alderete -a la par que se nos manifiesta la lujuria del estanciero-; en la última parte recién volvemos al presente, mejor llegamos al instante inmediato siguiente al de la conclusión del primer bloque: Juancho se aproxima a la laguna, es de noche, poco a poco va encontrando indicios de lo que teme hasta que llega al sitio donde Amelia Mendieta está siendo violada por todos y cada uno de los quince peones.

Estructuralmente el cuento es de una gran concisión: cada apartado tiene un meollo específico, contribuye a aportar una faceta importante del micromundo que se nos ofrece. El manejo del tiempo (empezar por el medio,

ir al pasado -cinco partes son un "flash-back"- y volver al presente es una característica de Roa) y la presencia de la violencia vuelven a ser constantes del estilo roaiano; el que a través de una anécdota personal se exponga un trasfondo político, de injusticia social, es otra de sus particularidades temáticas. Otro tanto puede decirse de la nota sexual como a-guijón en el proceso de madurez de un adolescente -el caso de Juancho como el del ex niño de "Cigarrillos Máuser"- . Queda por decir que este cuento como el anterior se centra en el tema de la niñez o adolescencia como víctima de la violencia.

Roa acusa aquí algunos defectos de estilo. Sus retratos son excesivamente maniqueos. Pinta al padre de Amelia como una especie de lobo con "colmillos de oro". Cuando nos refiere las componendas políticas de Mendieta y Alderete coloca entre paréntesis el mal estado de las vaquillas sacrificadas para los asados electorales. Con esto pone de manifiesto dos cosas: su intromisión como autor para expresarnos su antipatía por ellos y el negarle la más mínima virtud a Alderete (sus personajes son demasiado buenos o demasiado malos; los ricos siempre pertenecen a esta última categoría).

Pese a los aciertos de estructura que reseñáramos primero el relato no aporta nada nuevo en estos aspectos a otras obras suyas. Podemos decir que se trata de un cuento menor dentro de la obra roaiana, en donde a pesar de los defectos y de lo trivial de la anécdota el autor -también hay que decirlo- ha conseguido sacar partido del texto y dejarnos el sello de su mundo personal intacto.

"La rogativa".

En este cuento coexisten dos mentalidades religiosas: la cristiana y la mítica. El punto de convergencia y oposición es una niña -Poilú-hija de Anuncia y de Timó Aldama, el protagonista de "El ojo de la muerte".

Poilú es una criatura enferma, próxima a ser atacada de hidrocefalia, que come tierra y gusanos.

"La cabeza grande sobre el cuello escrofuloso; el vientre abultado, a punto de estallar; con la piel tirante y verdosa llena de manchas blancuzcas. Las moscas la seguían y se enredaban de tanto en tanto en las grietas que riendo llegar hasta los granos. Poilú no hacía el más mínimo ademán de defenderse. El sol, las moscas, el hambre eran partes de su mundo; no los sentía enemigos suyos. Pero la sed era algo nuevo para ella. Nunca había faltado agua en Santa Clara. Y ahora todos los pozos estaban secos. Hasta el arroyo que corría en la orilla del pueblo en un angosto y hondo cauce de piedra". (*Iqueno*, p.166).

En esta prosa apretada se concentran varias cosas: su estado de salud, su situación, el problema del agua que será el elemento aglutinante de toda la población y la descripción del cauce de agua que será escenario de la tragedia.

Decíamos que coexisten dos mentalidades en este cuento y que el agua será el elemento aglutinante. En efecto, hace mucho que no llueve en Santa Clara y las cosas han llegado a tal extremo que el cura del lugar, Paf Benítez, ha ordenado una rogativa para que Dios perdone a la población. Así pues se concentra toda la gente para rezar incluyendo a cuatreros y autoridades. Pero en rigor también hay hambre. Por eso los niños recrean una antigua tradición infantil en Santa Clara: comer tierra. Poilú no es la única que lo hace.

Pero mientras la población (a quien se compara por su clamor con un escarabajo en más de una ocasión) reza fervorosamente y llega a extremos de superstición, por otra parte aparece un personaje que afirma que hay que apretarle la verija al tigre para que llueva, este es Felipe Iavy (Felipe estúpido) quien en medio de su locura mantiene una hermosa amistad con la pequeña Poilú. Felipe afirma que Dios está con él, que habla con él y que no está en la iglesia. Le dice a Poilú que no lloverá hasta que él rozca una flor del agua, yasy-möröti (etimológicamente luna blanca), en un agujero en la piedra del plan del arroyo, junto a su curva. Afirma que un tigre azul se tragó toda el agua -el tigre azul es otro mito Apapokuya-.

De este modo la pequeña es sometida a una lucha interior entre la aparente locura de Felipe quien en rigor es un exponente de mentalidad primitiva, de pensamiento mágico, y las enseñanzas de su madre que se opone a que esta amistad continúe.

El cuento está dividido en cinco fragmentos. En el primero aparece Poilú comiendo tierra. En el segundo se nos aclara su origen, las vicisitudes que pasa su madre para mantener a ambas, la situación del pueblo y la recomendación blanda, impotente de la madre de que no coma tierra. En el tercer trozo, aparece Felipe quien le explica cómo lograr que vuelva a llover (esperar a que nazca la flor y entonces estirarle la verija al tigre); en esta sección se pone de manifiesto la lucha interior de la niña sobre a quién creer al punto que le pregunta a su madre para qué va a la iglesia. Esto acarrea una reprimenda que culmina con la prohibición de que vuelva a ver al viejo. En la cuarta parte se puede apreciar que la niña ya está al borde de la desesperación a causa de la sed. Esta parte cumple entonces la tarea de preparar el clímax, darnos un avance de lo que sucederá -la niña junto al pozo reseco, como hipnotizada por el fondo-. En el último segmento reaparece Felipe, le avisa a Poilú que ya empieza a florecer la flor del agua y ésta se dirige al barranco ante la impotencia del viejo que trata de detenerla:

"Pero Poilú no lo oye. No va a oír nunca nada más.
Tal vez va oyendo el ruido distante de la lluvia,
el fragor subterráneo de la flor que está creciendo
entre las piedras". (Trueno, p.172).

Estamos quizá ante otro caso de mentalidad mítica, de pensamiento in diferenciado de la naturaleza. Lo cierto es que la niña muere al caer al barranco y cuando Felipe lleva el cuerpo de ésta a su madre es mal interpretado por Anuncia quien apoyada por la turba enloquecida mata a pedradas al viejo. Curiosamente, en ese momento empieza a llover.

Aquí cabe destacar algo: pareciera que el autor ha tomado parte por la posición mítica. Es decir, Felipe Tavy sería quien ha hecho posible que llueva, no el cura con su rogativa. De ello se deducen dos cosas: la turba que ha estado rezando igual es apta para la superstición que para convertirse en una masa desaforada; la ambigüedad con respecto a si fue el loco el que hizo llover con recursos maravillosos o si se trató de una simple casualidad, hace derivar el cuento hacia el género fantástico. Es decir, en la medida en que permanezca la duda de si nos hallamos o no ante un suceso extraordinario, sobrenatural, permanece la situación fantástica (214).

(214).- Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. (Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972).

Merece reseñarse aquí la opinión de Adolfo L. Aldana con respecto a Poillú: para este crítico la niña representa la flor del agua, es decir, Poillú es la víctima necesaria (una flor inmaculada, limpia de pecado) para que se levante el castigo a Santa Clara y vuelva a llover. Al morir Poillú (nacer la flor) empieza a llover. Esto refuerza nuestra opinión de que Poe se inclina por la postura mítica.

"La gran solución".

Esta narración participa de dos notas distintivas dentro del libro: es de las pocas que tiene que ver directamente con la Guerra del Chaco (la otra es "La excavación") y es casi la única que está encarada con sentido humorístico (la otra podría ser "Mano Cruel", pero en ésta hay elementos de crueldad, de ensañamiento).

Está fraccionada en ocho eslabones perfectamente encadenados. Cada uno de ellos tiene un subtema dominante -pero siempre en función de la anécdota central-.

El nudo de la cuestión consiste en que Liberato Farías, 40 años, casado y sin hijos, próspero gerente de una ferretería en la céntrica calle Palma de Asunción, ve amenazada su plácida e inocua vida sedentaria por el peligro de ser movilizadado para ir al frente, a la guerra contra Bolivia.

El cuento arranca pues en 1932, en Asunción, cuando empieza la guerra y Farías aún no se siente en peligro.

Decíamos que hay ocho secciones. La primera empieza así:

"Al principio de la guerra con Bolivia, Liberato Farías se consideró relativamente seguro. Con sus cuarenta años blandos y retacones se sentía en cierto modo inmunizado contra la posibilidad de marchar él también al frente". (Irujo, p.176).

En cierto modo en este fragmento está resumida esta primera parte. Farías no cree que lo movilicen. Es un ser débil de carácter que está casado con una mujer fiel, bonita y que con enorme tacto femenino le resuelve los problemas sin que él lo note. Esta dejadez se manifiesta sobre todo en el lecho donde Cesarina cumple más bien un papel de madre y Liberato asume una actitud neutra. Los vecinos del barrio los llaman madre e hijo. Este

segmento es útil para apreciar el marco en que se desarrolla la pareja, la vida sedentaria, cómoda, rutinaria, de Liberato.

El segundo trozo empieza así:

"La cosa empezó a ponerse fea a partir del segundo año de guerra. O bien los bolivianos retrocedían muy lentamente o era que los de acá los empujaban con demasiada parsimonia. El caso era que la guerra se iba alargando. Las clases iban siendo llamadas bajo banderas, una tras otra". (Irueno, p.179).

Como en el caso anterior, el subtema queda perfectamente definido en el inicio. Todo el asunto girará en torno al proceso evolutivo de Farías quien de un miedo más o menos intermitente empieza a sentir un verdadero terror. Experimenta pesadillas, escucha los partes por radio, ya no se consuela con las caricias de su mujer. Concluye insultando al general Estigarribia.

En la fracción siguiente llega lo peor:

"Hasta que lo más temido sucedió. La clase de Liberato fue movilizada. El se enteró afuera. Llegó como muerto". (Irueno, p.181).

Poco después le llegará la citación. Se presentará al acantonamiento militar donde será vapuleado de palabra y obra. Será declarado apto. Empezará entonces a buscar la exoneración recurriendo a los políticos.

Entonces llega el "toque" femenino (cuarta parte).

"Entonces había que buscar algo, una escapatoria de urgencia, a la alarmante situación de su marido. Era necesario encontrarla a toda costa. El, tan blando, tan debilucho, tan incapaz de violencias... Su pobre Libé ya estaba imbecilizado por el miedo. Ella tenía que salvarlo". (Irueno, p.182).

Cesarina cavila y encuentra que el mejor camino es lograr que Liberató sea declarado inapto. Recurre al panadero Salvatore (un italiano) y con cierta que lo mejor es simular un accidente. Con lo que no cuenta Cesarina es con las intenciones del italiano. Este le exige relaciones a cambio del favor y amenaza con denunciarlos. Ya no hay salida posible y ella debe transir.

Desde aquí el ritmo se vuelve casi de comedia bufa. En el quinto apar

tado Salvatore viene a buscar al marido que lo sigue "muerto de miedo". Esto vuelve a sintetizarse en el primer párrafo:

"Salvatore vino a media noche a buscar a Liberato, que salió encogido, pequeño, miserable. Parecía un carnero conducido al matadero". (Irueno, p.185).

En el sexto fragmento viene la paliza. Aquí estamos ante el caso del "cornudo apaleado". Idea que el propio italiano la expresa mientras amala concienzudamente a Liberato. La primera frase sintetiza el pasaje:

"No lo aporreó demasiado". (Irueno, p.186).

Como respondiendo a un orden evidentemente preestablecido, el desenlace arranca también con una frase definitoria:

"Del Hospital de Clínicas, adonde sólo al día siguiente Cesarina lo condujo, Liberato fue transferido al Hospital Militar. En un mes le dieron de alta. En su libreta de enrolamiento la palabra APTO había sido tachada... (Irueno, p.187).

El epílogo sirve para ratificar la expresión de imbecilidad de Liberato:

"Los garrotazos de Salvatore apenas habían logrado transfigurar el aire de incipiente imbecilidad que el miedo imprimiera al rostro de Liberato". (Irueno, p.187).

Resalta a ojos vista que Roa adelanta el contenido de cada sección en cada primera frase. Y casi siempre, excepto una sola vez, lo hace con el perfecto simple (tiempo de la sustancia de la narración).

La ironía del título radica en que Cesarina acaba aceptando a Salvatore y ratifica la opinión de Liberato sobre la salida del problema repitiendo su frase "La gran solución" mientras tararea una tarantela.

Esta especie de comedia italiana revestida de caracteres paraguayos es una verdadera excepción en la obra de Roa y revela su vis cómica. Pero bajo el efecto hilarante de esta historia que más parece propia de un film cómico-costumbrista, afloran temas paraguayos considerablemente serios: la compra de exoneraciones para no ir al frente que realizaban los paraguayos pudientes o con vinculaciones políticas que aquí sólo está esbozada; los comentarios sobre el heroísmo paraguayo que no son peyorativos pero tampoco

de exaltación nacionalista; se alude a la falta de culpa de los bolivianos en la guerra aunque sean los invasores; los extranjeros residentes en el país no fueron al frente (esto explica el que Salvatore esté al margen, y en cierto modo era técnicamente necesario que el futuro amante de Cesarina fuera extranjero, que estuviera más allá de estos problemas). Incluso puede añadirse otro aspecto: el comercio sexual con las mujeres durante la guerra.

Para terminar, sea casualidad o premeditación, los nombres de los personajes masculinos no dejan de ser irónicos: Salvatore (que más que salvar, "aprovecha" la ocasión) y Liberato (quien queda "liberado" del problema).

"El prisionero".

Este relato empieza ubicándonos en el contexto de una guerra civil. Por el narrador nos enteramos de que estamos en los esteros del Sur, cerca nos al río Paraná, donde el teniente Peralta -ex oficial de la Policía Militar durante la Guerra del Chaco- comanda un grupo de gubernistas que se dedica a cazar a los restos de los insurrectos que aún oponen resistencia a los regulares. En los párrafos iniciales el narrador nos refiere algo que Roa Bastos declarara como crítico (en "Problemas de nuestra novelística"):

"Más que durante los propios combates de la rebelión, al final de ellos el odio escribió sus páginas más atroces. La lucha de facciones degeneró en una bestial orgía de venganzas. El destino de familias enteras quedó sellado por el color de la divisa partidaria del padre o de los hermanos". (Irujo, p.189).

La situación de los rebeldes es desesperada. Están en la disyuntiva de entregarse o enfrentarse a los oficialistas ya que tienen el monte, los esteros detrás.

En medio del monte, en un lugar estratégico dominando la única salida de los esteros, se halla un rancho incendiado que opera como centro de operaciones de los gubernistas. Allí coexisten elementos contradictorios: soldados y automáticas por un lado y un arado y el tallo de un clavel reseco por las llamas por otro.

Este tipo de imágenes hace pensar por un momento en la escena de Pablo y la mariposa en medio de la trinchera de Sin novedad en el frente. Pero luego la narración toma otro cauce: llega Peralta con unos soldados y un prisionero y decide salir de nuevo a hacer otra redada y deja el prisionero a cargo de un soldado adolescente y somnoliento.

Este, para evitar la fuga del prisionero y poder conciliar el sueño, lo mete en un agujero, apisona la tierra y lo deja allí, mientras recuerda su servicio militar -interrumpido para realizar esta tarea de perseguir rebeldes- y a su hermano Víctor. Víctor Saldívar había despertado al servicio de la fraternidad viril en la guerra precisamente. Le había dado consejos a Hugo (el soldado) sobre justicia social y en esos momentos Hugo ignora el paradero de su hermano.

Luego resultará que las hormigas han hecho pasto del prisionero mientras el soldado dormía. Este enloquecerá y se arrojará al fango del estero al comprobar que el prisionero es su hermano Víctor. Encontrarán luego su cadáver, sin expresión humana, con los cabellos blancos.

El mensaje es claro: se trata de un alegato contra las luchas fratricidas.

Pero literariamente hay algunas objeciones que hacerle a Roa:

-es difícil creer que Hugo Saldívar que arrastra y entierra a su hermano Víctor en un hueco no lo reconozca (este mismo fallo se da también en "Galopa en dos tiempos" en la que los protagonistas se aman sin reconocerse luego de haber convivido antes);

-hay cierta dosis de mensaje ingenuo (producto de la alienación ética en esa etapa de la vida de Roa) que se traduce en la parrafada que Víctor lanza a su hermano sobre las estructuras sociales;

-volviendo a "Galopa en dos tiempos", el protagonista tiene el mismo fin que el soldado Hugo Saldívar -ambos mueren ahogados en un zanjón, luego de haber cometido una gran falta y haber sufrido una emoción muy fuerte- es decir estamos ante otra coincidencia;

-igualmente hay ciertos puntos de contacto entre "Regreso" y "El prisionero" (y no sólo referido al tema del fratricidio de la guerra civil): en ambos cuentos los personajes ignoran dónde pueden estar sus respectivos her-

manos ni qué destino tengan en medio de la contienda civil -y en ambas historias se desea que el hermano "viva". Otra coincidencia.

En síntesis, las excesivas coincidencias producen una sensación de escasa verosimilitud y los "mensajes" aparecen como pegados con alfileres. Por otra parte, Víctor Saldivar prefigura fugazmente la imagen de Cristóbal Jara, el héroe de Hijo de hombre.

Como descargo, estas similitudes hablan de unas constantes, de unas reglas que son propias del universo robastiano. El fallo, subsanable de hecho, estriba quizá en que estos elementos y situaciones guardan un paralelismo muy marcado.

"La tumba viva".

"La tumba viva" como "Pirulí" incluye en su ficción elementos del folklore paraguayo, específicamente el mito del "yasy-yateré". Pero tiene una relación más estrecha con "La rogativa" en tanto que no se limita a enumerar mitos sino que mantiene en todo momento la incertidumbre -tanto en los lectores como en los personajes- acerca de si nos encontramos ante un hecho natural o sobrenatural. Concretamente, mantiene la situación "fantástica", la vacilación entre una explicación realista y la simple aceptación de lo maravilloso (y no por maravilloso menos terrible) ante los hechos. Nos referimos a que no sabemos si el raptor de criaturas es un ser mitológico o un leproso.

Pero el relato no se limita a eso. Por referencias al arrozal, maizal, etc., a los carpincheros, a la época en que se desarrolla la primera parte de la historia (1916), podemos conectar la anécdota con "Carpincheros" y "El trueno entre las hojas". Y por alusiones a la Guerra del Chaco, en la segunda parte, se la puede asociar temáticamente con "La excavación", o "La gran solución" o "El prisionero".

También ofrece otra nota particularmente significativa: parte del cuento está narrado en primera persona -igual que "El karuguá"- y parte en tercera persona. La coexistencia de ambas personas de la narración constituye una variante totalmente nueva no solo en el texto sino en su producción.

Esto tiene una explicación: el narrador, personaje secundario (otra variante en el campo del punto de vista), cuenta sus recuerdos personales en primera persona y lo demás lo refiere en tercera persona. Dado que ciertas cosas permanecen ambiguas cabe pensar que el narrador sólo sabe tanto como nosotros, máxime que por la idiosincracia del mismo no parece que nos encontremos ante un relator sutil y misterioso que nos engañe o nos oculte algo.

Prácticamente hay dos historias: la del hacendado español Francisco Morel y Santillán, la cual admite dos planos (el de su duelo con el secuestrador-asesino de criaturas a partir de la desaparición de su hija Alicia y el de su relación con sus siervos de la gleba), y la de su hijo Fulvio y el contacto vital que éste tiene con el narrador.

El nexo es la hermana de Fulvio, Alicia Morel, quien no sólo enlaza ambas fábulas sino que con su desgraciada suerte castiga tanto la crueldad de su padre como las fechorías de su hermano. En cierto modo su muerte prolonga el castigo a una estirpe puesto que Fulvio

"era su padre, más unas cuantas capas verdes, sus propios tentáculos, la carga sombría de los secretos familiares, su aridez, su robusta capacidad de absorción, su indiferencia". (Irujo, p.201).

Formalmente, el cuento se desarrolla en ocho segmentos.

Un compañero de estudios de Derecho de Fulvio empieza recordando la fiesta en que ambos festejan su graduación. Allí en la fiesta campestre un chico divisa algo colgado de un árbol que provoca una fuerte sacudida en Morel. A partir de esto, el narrador empieza a rememorar la personalidad de padre e hijo, calificando al viejo terrateniente de "encomendero". Pasa luego, en un segundo bloque, de la evocación de la fiesta a un pasado un poco más lejano: el de sus épocas de estudiante con Morel hijo. Recuerda la conducta autoritaria e insultante de éste y sus aventuras (de Morel) con Hebe Corvalán quien luego será la mujer del narrador. Aquí se pone de manifiesto también una conducta un tanto servil del narrador quien ayudaba a pasar de curso a Morel (es posible que exista un leve matiz autobiográfico: Roa tuvo que hacer los deberes escolares a sus compañeros ricos en la escuela por trozos de queso o dulce dada la grave situación económica en que se ha-

llaba). A continuación, en la sección siguiente, el narrador vuelve al momento de la fiesta campestre y pone énfasis en el cardenal que azarosamente contribuyó a hacer notar lo que el niño señala: el esqueleto de una criatura; lo que le permite a Morel darse cuenta de que se trata de su hermana Alicia. De aquí en más, en los apartados siguientes, se empieza a contar la historia de Francisco Morel y Santillán (pasado remoto, de un modo lineal), hasta el final en que se vuelve a una evocación-conclusión del narrador.

Subsidiariamente nos enteremos de otras cosas: el viejo Morel no quiso ocuparse de la desaparición de los hijos de sus casi esclavos; la pequeña Alicia se interesó por éstos y decidió colocarse como señuelo para derrotar con su cadanita, cruz y medalla de oro al raptor de criaturas; Fulvio sabía del intento de su hermana; esto sucedió en 1916, quince años atrás, cuando ella tenía doce y Fulvio once. Estamos pues a fines del año 31 y Fulvio Morel pagará sus faltas en la guerra con Bolivia en un futuro casi inmediato. El viejo terrateniente encontrará los restos de los hijos de sus empleados pero no conseguirá ni rastro de la niña, entonces empezará la cacería del extraño personaje.

Caben dos pequeñas objeciones al presente relato: se aprecia algún ~~deísmo~~ y un cierto estereotipo al presentar al patriarca Morel como un español con alma de encomendero. Estereotipo en que volverá a caer Roa cuando presente al usurero sefardí Simón Bonaví y el norteamericano Harry Way como "villanos" explotadores de los mensús (apócope de mensualeros) en "El trueno entre las hojas".

Como descargo diremos que aquí pueden rastrearse elementos mitológicos utilizados en dos planos: conscientemente -y en este sentido utilizado funcionalmente por Roa dentro de la ficción, el caso del yasy-yateré- e inconscientemente (una ~~inconsciencia~~ parcial al menos) -la referencia al penacho de fuego del cardenal que opera como un índice para señalar la "tumba viva"-.

Sobre el primer caso diremos que las descripciones físicas del extraño personaje, su pie de plantigrado (que queda atrapado en la trampa que le prepara Francisco Morel), su actuar cuando hay luna llena, el raptar cria-

* Salvo que de este modo se intente reproducir características dialectales del narrador.

turas de determinada edad, hacen pensar en el "yasy-yateré". Bien que los hábitos nocturnos son más propios del Luisón. Estamos ante un mito guaraní incorporado conscientemente a la ficción (aunque se habla de otra opción: que se trata de un leproso que busca la sangre de las criaturas, con lo cual se oscila entre una interpretación sobrenatural y otra natural; mantenimiento de la duda fantástica).

Sobre el segundo caso, más interesante, estaríamos ante una variante opuesta al mito del Ayvú Rapytá (El fundamento del lenguaje humano). Es decir, Ñamandú "Nuestro Padre Último - Último primero" (ser supremo de la creación, origen de la vida en la cosmogonía Mbyá), en el momento del Génesis en que se crea así mismo tiene gotas de rocío en la corona de plumas de su cabeza (Paraguay quiere decir "agua que corre" pero el nombre propio Paraguá -según Cadogan- también significa "corona de plumas" y "y" agua, de donde Paraguay en una segunda acepción podría significar "agua de la corona de plumas". Por tanto, el nombre del país encerraría un componente mítico-religioso que estaría indirectamente referido en el cuento).^{*} Pues bien, aquí se alude al penacho de fuego (fuego opuesto al agua) que lleva el cardenal en la cabeza y que señala el lugar donde está la muerte. La "gota de fuego" de la cabeza del cardenal señala la muerte en contraposición a las gotas de agua, señal de vida, que posee Ñamandú. Estamos quizá ante una influencia notable de la literatura y mitología guaraní en la prosa de Roa Bastos.

Un tercer e importante elemento mítico guaraní que encontramos es el "culto del árbol" y más concretamente el "culto del esqueleto" que conecta con el título y con la trama. Sobre este profundizaremos al hablar del mito guaraní en Roa.

Al margen de la duda fantástica hay quizá una cuota, incluso más de un caso, de realismo mágico. De cualquier modo hay algo de realismo mágico cuando se habla de un árbol encerrado en otro árbol (alusión al esqueleto de Alicia) que nos hace pensar en lo misterioso que se oculta detrás de lo real, al decir de Aurora Ocampo.

Esta idea de que un árbol se ha tragado a otro tiene también una reminiscencia infantil (215): Roa, de niño, creía que los árboles del obraje donde trabajaba su padre eran personas.

(215).- Martínez, Tomás Eloy. op.cit., p. 1.

^{*}Según Oscar Ferreira Paraguay significa abrevadero. Ferreira, Salvador Villagra Maffiolo y Carlos Villagra Marsal sostienen que es el lugar al que le da el nombre el río (y el río al país) y no al revés. De ser así, la expresión y-Paraguay significaría agua del Paraguay, río del Paraguay, es decir el lugar donde está Asunción -Paraguay en guaraní paraguay actual significa Asunción-. (Teoría expuesta por Carlos Villagra Marsal). En cualquier caso, esto no anula la interpretación arriba expuesta pues se da la coincidencia de la explicación de Cadogan con el elemento mítico al que típicamente nos remite y con el

Veamos cómo ha incorporado esta idea de su niñez de un modo admirable, a su ficción:

"Ese árbol se había tragado a otro árbol que estaba seco y muerto dentro de sus nudosos tentáculos, levantándolo al crecer con sus voraces ávidas fuerzas, levantando poco a poco con el correr de los años, insensiblemente, ese tronco hueco y muerto, semejante a una hornecina que guardara íntegra la carga de su secreto, amortajado en una leve y morosa capa de corcho, que el viento y los pájaros, la erosión del tiempo implacable habían dejado por fin al descubierto". (Irueno, p.200).

El título del cuento se carga así de una significación muy especial: la tumba de Alicia es no sólo un árbol, es una persona dentro de la cual han quedado preservados los restos de una niña y en cierto modo también su espíritu. Es más, los árboles son para Roa Bastos un símbolo de las personas sufrientes (y de hecho son "personas" que son taladas a golpe de hacha, sin poderse defender) y es una de estas "personas sufrientes" la que ha conservado el cadáver de la única persona inocente que trató de hacer algo por los necesitados, por los menesterosos.

"El trueno entre las hojas".

El relato que da título al libro tiene más de novela corta que de cuento, como bien señala Jaime Herszenhorn (216). Es también la narración más violenta de la obra.

Comienza cuando ya todo ha pasado, con lo cual Roa se mantiene fiel a sí mismo en su técnica introductoria: empezar por el medio o por el final para luego retroceder y posteriormente devolvernos a la situación inicial y así concluir.

La introducción recuerda bastante la idea de "catedral vegetal" de que hablaba Fernando Ainsa en su trabajo sobre la narrativa del espacio selvático antes citada.

sustrato mítico que puede detectarse en el cuento y que parece haber influido en Roa. (216).- Herszenhorn, Jaime. "Reflexiones sobre la temática de los cuentos de Augusto Roa Bastos". En: Homenaje a..., op.cit., pp. 253-255.

"...surgió de las barrancas la música del acordeón. Era una melodía ubicua, deshilachada. Se interrumpía y volvía a empezar en un sitio distinto, a lo largo de la caja acústica del río..... Cuando se apagó el murmullo de las voces, se pudo notar que el acordeón fantasma no sonaba ya en la garganta del río. Sólo la campana forestal siguió tañendo por un rato, a distancia imprecisable". (Trueno, pp.215-216).*

De este modo nos enteramos que Solano Rojas el pasero ha muerto pero que su acordeón sigue sonando en el mismo sitio donde tuvieron lugar los sucesos del ingenio de Tebikuary. Los lugareños aceptan que es su "ánima" la que toca y que lo hace cuando no hay luna. Es decir, estamos ante la aceptación-mitificación de un personaje de carne y hueso que ha desaparecido físicamente pero que ha dejado honda huella en la comunidad.

Después la narración prosigue rigurosamente para atrás (otra característica de la narrativa hispanoamericana contemporánea; técnica que luego Roa desarrollaría aún más en "Nonato" y que Alejo Carpentier elevara a su máxima expresión en Viaje a la semilla): de la condición de muerto de Solano pasamos a enterarnos cómo fueron sus últimos años. Así sabemos que Rojas ha sido líder de huelgas, que ha estado preso por esto -en la cárcel ha perdido la vista-; se nos adelantados sobre Simón Bonaví y sobre Harry Way (pasado remoto), sobre el grado de respeto, de consenso que ha adquirido Solano a su vuelta de la cárcel lo que le ha permitido ayudar a resolver diversos problemas laborales posteriores a nuevas generaciones de peones, su tarea filantrópica y empíricamente docente al transportar gente de un extremo a otro del Paso. También llegamos a saber de su amor por una enigmática joven a quien llama Yasy-Möröti (Luna Blanca), la cual acaba dando su nombre al Paso. De ahí la asociación entre la doncella y la luna y el que Rojas -o mejor su "ánima"- haga sonar el acordeón cuando no hay luna.

En el minicapítulo siguiente la narración da un brusco cambio de ritmo -como un calcetín que se da vuelta- y se nos lleva al inicio de la historia:

"Antes de establecerse la primera fábrica de azúcar en Tebikuary-Costa, la mayor parte de sus pobladores se hallaba diseminada en las monstruosas riberas del río. Vivían en estado semisalvaje de la caza, de

* Es digno de mención que el "murmullo de voces" y la atmósfera fantasmal que se desprende de este trozo de la obra de Roa guardan cierta similitud con el mundo de Juan Rulfo quien publicara El llano en llamas también en el 53 y su novela Pedro Páramo dos años después.

la pesca, de sus rudimentarios cultivos, pero por lo menos vivían en libertad, de su propio esfuerzo, sin muchas dificultades y necesidades". (Irueno, p.221).

Esto hace recordar la exposición sobre el tipo de vida de esta gente que le hacía el ingeniero al ministro de "Audiencia privada". A continuación entra en escena Simón Bonaví quien estudia la región y con las influencias que tiene en Asunción decide adquirir el terreno estatal -gratuitamente además- para edificar el ingenio cercano a la futura estación de ferrocarril. La descripción de Bonaví (usurero español, judío sefardí) aumenta aún más el estereotipo demasiado fácil que ya supone su tipificación étnica y profesional:

"Su larga y ganchuda nariz de pájaro de rapiña daba la impresión de que iba a gotear sobre el papel".

Más abajo, la descripción intencionada sigue:

"En los ojos mansos y azules del sefardí la codicia tenía algo de apaciblemente siniestro como en su sonrisa, una hilacha blanda entre los dientes... como la rebaba festiva de su metálica y envainada sordidez".

.....
"Simón Bonaví era bajito y ventrudo. A la sombra del mulato, parecía casi un enano... El olor de sus partes era su rapé". (Irueno, pp.222-223).

Estamos aquí ante un doble error de Roa: su deseo de mostrar antipático al explotador es demasiado notorio -incluso en el cuento, por la brevedad del género cuenta más la fábula que el personaje al que no se suele describir por falta de tiempo y espacio- y el recurrir a tópicos como "judío" y "usurero" es un recurso poco feliz. Obviamente se manifiesta como autor tradicional y autoritario. La narración está en tercera persona de hecho.

Luego de la presentación-marco inicial (el ánima de Solano y la catedral vegetal en el Paso), la introducción que redondeó a Solano (un ser interesado en el amor fraternal, en la justicia social, que se ha jugado entero por los suyos) y la exposición del tema (los planes de explotación de Bonaví), pasamos al desarrollo de la historia.

En las hojas sucesivas desfilan las penurias, abusos a que son sometidos los peones, los latigazos, la dependencia de los vales que convierte la situación económica de aquéllos en un círculo vicioso, etc. Aparecen per

sonajes como la "Bringa" (una mujer madura, ninfómana, esposa del ingeniero Forkel), el capataz Penayo que hace gala de su crueldad y acaba entendiéndose con ella, Harry Way, nuevo dueño del ingenio y capaz de una crueldad superlativa, etc.

Después de las exigencias sexuales de la "Bringa" primero con los peones y luego con el mulato Penayo, se produce un suceso trágico: la muerte violenta del capataz quien ya había sido elevado al rango de comisario gracias a las influencias de Bonaví. Esto conduce a la renovación parcial del equipo, orquestada por el propio Bonaví. Así llegan al ingenio Eugen Plexnies y su familia. Ocupan la ex comisaría -casa blanca (Oga-mörötí) que luego se llamará más adelante casa grande (Ogaguasú)- y allí se producirá la historia de Margaret y la locura de su madre quien verá convertirse el cadáver del carpinchero en el espectro de Penayo.

Sobre esta casa cabe decir algo: es la representación de la explotación, el lugar donde se cometen abusos sexuales (por parte de Penayo primero y de Harry Way después), desde donde se esclaviza y en donde se encarcela a los peones. El único lapso de tiempo en que este sitio no refleja esto es durante la estancia de los Plexnies (1918-1919). Luego, posteriormente, la ocupará el ex algodonero de Virginia, Harry Way.

La inclusión de los Plexnies en este cuento, la fecha en que estuvieron y otros datos cuidadosamente suministrados (las hogueras de San Juan que se producen una vez al año, en junio) permiten ubicar el desarrollo de la historia en el tiempo, amén de saber la edad de Solano Rojas y así arribar a la fecha en que termina la narración. Se puede concluir: que la anécdota empieza en 1913 (fecha en que aproximadamente empieza a funcionar el ingenio; Solano Rojas tiene quince años); que en el 23 ya se ha reemplazado a Penayo y que por ese entonces Rojas empieza su labor de huelguista secundando a un agitador llamado Gabriel lo que motiva que el comerciante venda el ingenio al norteamericano Way; que luego de la rebelión triunfante, contra Way, Rojas va a la cárcel por quince años lo que explica que tenga cuarenta a su vuelta. El protagonista muere al caer al Paso tres años después (en 1941).

Otro acierto de Roa es incluir a los carpincheros en la acción. Estos no se dejarán seducir por los explotadores, ayudarán a Rojas y serán decisivos para la victoria de los peones. Es otro punto de unión de "El trueno..." con "Carpincheros". El primero había sido la inclusión de Eugen. Y esto nos lleva a otro punto: la misteriosa Yasy-Möröti.

De ella vamos sabiendo algunas cosas: "su cuerpo de cobre y su cabeza de luna", "un firme y joven cuerpo de mujer", y más adelante:

"En su rostro fino y pequeño sus pupilas azules brillaban empañadas a través de los guñapos. Sus cabellos parecían bañados de luna, como el azúcar". (Irueno, p.245).

Una mujer joven, rubia, de ojos azules, que vive con los carpincheros, que pese a la vida primitiva de éstos (que envejece rápidamente a las mujeres, como puede apreciarse en la descripción inicial de "Carpincheros") conserva un estado físico envidiable, sólo puede ser una extranjera que no responde a las características tipológicas, ni al desgaste físico propio de la etnia que se da en las mujeres de los carpincheros. Es decir, estos elementos más otros de tipo temporal permiten aventurar que Yasy-Möröti es... Margaret Plexnies, la ex niña Gretchen que escogiera el camino de la libertad al irse en 1919 a vivir con los carpincheros.

Siendo así, la relación Solano-Luna Blanca es una versión femenina del tema del extranjero que se enamora de la lugareña para entrar en comunión con la naturaleza (siguiendo los esquemas propuestos por Fernando Ainsa). Es decir, Margaret, ahora Yasy-Möröti, completa su identificación con la naturaleza al asumir su relación con Solano Rojas. Así surge un ya definitivo y fuerte nexo entre ambos cuentos que abren y cierran el libro.

"Cigarrillos Máuser" es posterior al levantamiento del año 23 de los peones contra Harry Way pero no abarca -temporalmente- la totalidad del cuento final ya que la anécdota de "Cigarrillos..." concluye en 1927 (aunque está evocada desde el presente) y "El trueno entre las hojas" se extiende hasta 1941. En este sentido estamos una vez más ante otra de las características señaladas por el profesor Rodríguez Almodóvar: "El entrecruzamiento de dos planos temporales distintos, respondiendo o no a dos historias diferentes" (217).

(217).- Rodríguez Almodóvar, Antonio. Lecciones de..., op.cit., p.73.

Hemos hablado de los defectos y aciertos de Roa en este cuento. Cier-
tamente Hugo Rodríguez Alcalá enumera algunos: la nota obscena de Simón Bo-
naví; el arquetipo forzado de Harry Wey quien no sólo parece un "malo" de
Hollywood para criaturas sino que además se hace cargo del ingenio por el
solo placer de enfrentarse a los huelguistas, algo inverosímil; el que la
muerte de Penayo sea obra de la "Bringa" y no de cualquiera de sus víctimas;
el que los obreros luego de su triunfo momentáneo opten por organizarse y
trabajar ordenadamente como si no hubiera pasado nada luego de diez años de
martirio (218). Y, en rigor, no podemos dejar de darle la razón. Incluso e-
sa nota de socialismo utópico (el de los peones trabajando solos ordenada-
mente y en paz) ya se preanuncia al inicio de la narración cuando se nos
dice que Solano ayudaba con sus consejos a los nuevos obreros y que nunca
fracasaban sus indicaciones. Por otra parte pueden hallarse en su prosa deís-
mos y leísmos cada tanto *

Como descargo diremos que Roa no sólo consigue anotarse unos tantos
muy fuertes al enhebrar la historia como lo ha hecho y al interrelacionar
los cuentos gracias a los datos temporales o argumentales a que hemos alu-
dido. También es un logro que Solano sea una síntesis de Lacú (tiene costu-
rones en el cuerpo como éste), del viejo señor Obispo, por su inquebranta-
ble sentido de la proximidad y que constituya un avance de Macario ("Su cá-
tedra era la balsa, sobre el río; unos toscos tablones bogando en un agua
incesante como la vida" que recuerda la idea de Macario de que los hombres
son ríos que van a desembocar a otros ríos) y de Gaspar Mora (por el para-
lelo común con Cristo y el que tienen entre sí: ambos se sacrifican por los
demás, ambos son amantes de la música, ambos tienen una relación platónica
con las mujeres, ambos deben apartarse físicamente de la comunidad a causa
de sus dolencias), personajes de Hijo de hombre.

Estaríamos ante la evolución de un arquetipo de su mundo a través de
varios y sucesivos personajes. Y de hecho se repite el elemento de la coin-
cidencia, otra de sus notas distintivas, aunque aquí de un modo más elabora-
do y no como en el caso de "Galopa en dos tiempos" y "El prisionero". A pro-
pósito, aunque por distintas razones, Solano muere ahogado como el soldado
Saldívar en "El prisionero" y el protagonista de "Galopa en dos tiempos".

(218).- Rodríguez Alcalá, Hugo. "Augusto Roa Bastos y El trueno...", op.
cit., pp. 34-37.

*Que debe interpretarse, reiteramos, como una característica dialectal. In-
cluso como una peculiaridad de su propio estilo (en lo que al leísmo se re-
fiere).

Estilísticamente también hay que decir que si por un lado hay violencia y excesos de naturalismo, por otra parte se mantiene la prosa poética.

Reconstruyamos el texto poéticamente:

"José del Rosario fue al poste. Era viejo y no aguantó.
Arrojaron su cadáver al río.

Tanimbú fue al poste. Estaba tísico y no aguantó.
Arrojaron su cadáver al río.

Anacleto Pakurí fue al poste. Era joven y fuerte. Aguantó.
Dejó por sus propios medios el "buen amigo".
Pero al día siguiente volvió a insolentarse con uno de los capangas y lo liquidaron de un tiro.
Arrojaron su cadáver al río". (Irueno, p.238).

Otro ejemplo:

"...Cinco... Diez... Quince... Veinte...
El zambo y el karapé...
El karapé y el zambo...
... Veinticinco... Treinta...
El zambo y el karapé...
El karapé y el zambo..." (Irueno, pp.239-240).

Para David William Foster el texto ofrece otra variante valiosa: los efectos de la mecanización (revolución) industrial en el Paraguay. Esto nos lleva a la idea de Gandhi sobre los efectos de una cultura sobre otra, de la cual hablamos al comienzo de este trabajo.

Dice el crítico estadounidense: "Ad part of its symbolic setting, the narrative takes up again the theme of civilization and its ruinous effects on Paraguay. The sugar plantation represents the industrial mechanization which has brought the exploitation of human beings. The steel measuring tape, like a snake of evil, measures and plots the land for exploitation: "Los ayudantes (...) empezaron a medir el terreno con una cinta de acero que se enrollaba desde un estuche, semejante a una víbora chata y brillante" (p. 194)". (219).

Estamos por tanto no sólo ante una opresión del hombre por el hombre sino también ante una opresión tecnológica en donde seres de una cultura elemental deben adaptarse a otras condiciones de vida que les son extrañas -para "hacer patria" como dice cínicamente Bonaví-.

Quizá no estemos muy descaminados si decimos que Roa reproduce el punto de vista del grupo social paraguayo al que pertenece (los escritores)

en esta narración en la que pone énfasis en la explotación, en la proximidad, pero en la que sólo subsidiariamente da la nota acerca de la alienación cultural que supuso la mecanización industrial en el Paraguay en los primeros años del siglo.

Esta faceta de los efectos de la civilización mecanicista en un país agrícola-ganadero, tradicional y que empezaba a reponerse de la Guerra Gran de está entonces sólo accesoriamente tratada. Pero quizá aquí radique lo valioso del asunto: Roa no parece haberse propuesto enfocar esto y sí lo ha reflejado, lo cual es una señal saludable de que su obra de ficción reproduce naturalmente la situación socio-económica por la que atravesaba el país en aquellos años.

El cuento termina en la situación inicial cuando ya estos seres han muerto y el "Pora" (fantasma) de Solano Rojas se ha convertido en una especie de ángel tutelar de los peones de la zona.

Todo el relato es de este modo un gran "flash-back" como "Mano Cruel".

INTERRELACION TEMÁTICA ENTRE ALGUNOS CUENTOS

Aquí se vislumbra la futura malla literaria que Roa elaborará con sus próximos cuentos y novelas. Estos minimundos insinúan la posterior cosmovisión.

I) Nexos argumentales .

1) "Carpincheros"
"Cigarrillos Mauser"
"Audiencia privada"
"El trueno entre las hojas"

2) "Mano Cruel"
"El karugúá" "El ojo de la muerte"
"La rogativa"

II) Otros nexos .

1) Temáticos .

a) "Regreso" *
"El prisionero"

b) "Carpincheros"
"La tumba viva"

2) Geográficos .

"Carpincheros"
"Mano Cruel"
"Audiencia privada"

*Un aspecto de "Regreso" es recreado en Hijo de hombre y este asunto (el episodio del tren en la revolución) vuelve a recrearse en Por encima cual réplica pictórica pero ello no nos parece argumento suficiente para considerar que al autor interno de Hijo de hombre y Por encima sea el "autor" de "Regreso". En todo caso no estamos seguros de ello. Algo parecido sucede con la muerte de Solano Rojas ("El trueno...") que es recreada como de pasada en Lucha hasta el alba como un episodio de la niñez del protagonista. Se diría que cada tanto Roa Bastos nos presenta "variantes" de ciertos temas y personajes suyos en diversos cuentos.

Conclusiones

Provisionalmente, señalaremos algunas características halladas en El trueno entre las hojas.

- a) Trama. En más de una ocasión se nos ofrece una estructura paralela entre un drama personal y un drama social. O mejor, la trama a través de un drama personal ofrece un drama colectivo. El tiempo y el espacio son utilizados a menudo como soportes narrativos. Se nos dice lo que se quiere decir de una determinada forma, a través de una determinada técnica y de ciertos recursos para producir determinados efectos. Varios cuentos están divididos en partes perfectamente delimitadas que a su vez guardan relación entre sí. Los cuentos están interrelacionados por elementos argumentales, datos históricos o geográficos, personajes, etc.
- b) Temas. Varias veces el protagonista padece una enfermedad que es expresión de una descomposición social (Gretchen, el técnico cleptómano, Poilú). El determinismo biológico aflora ocasionalmente ("Pirulí", "Regreso"). Tampoco están ausentes la pintura mundonovista o situaciones propias de la novela de la selva (el romance de Yasy Möröti con Solano Rojas) y las situaciones borgeanas aaden en especial en "La excavación". La niñez y la juventud aparecen como víctimas de la violencia en varios relatos ("Esos rostros oscuros", "Regreso", "La rogativa", "La tumba viva", "Carpincheros") mientras el tema de la guerra se manifiesta con perspectivas cómicas ("La gran solución") o dramáticas ("La excavación") y el componente mítico desempeña un papel fundamental (en "La tumba viva", "Carpincheros", "El karuguá", "Pirulí", "Mano Cruel"). La asociación de elementos fantásticos y naturalistas es obra de las combinaciones habituales en Roa ("El karuguá", "La tumba viva"). Encontramos asimismo notas argumentales que luego aparecerán en Cien años de soledad de García Márquez (en "El ojo de la muerte", "El karuguá"). El paralelismo religioso es otra constante roaiana; otro tanto puede decirse de temas como la explotación humana, la proximidad y la libertad.
- c) Recursos técnicos: El empezar la historia por el medio o por el final ("Cigarrillos Mäuser", "Mano Cruel", "Esos rostros oscuros"); el utilizar técnicas novelísticas en cuentística ("Galopa en dos tiempos", "El trueno entre las hojas"); adelantar al lector lo que sobrevendrá ("El ojo de la muerte") o entrecruzar dos historias distintas en el tiempo (en "Carpincheros" y/o en "El trueno entre las hojas") o viajar en el tiempo ("El karuguá"), todas notas distintivas de la narrativa hispanoamericana actual; uso habitual de la tercera persona de la narración (en quince de las diecisiete narraciones);

uso excepcional del monólogo interior indirecto, de la introspección o del relato en primera persona; la presencia de prosa poética; echar mano del prosaísmo como recurso-código en ciertos cuentos; desplazamiento paulatino del uso del imperfecto al perfecto simple; confluencia de características clásicas y modernas del cuento en sus narraciones; técnicas de expresión cinematográfica (en especial en "Mano Cruel"); cuidado en las partes y elementos constitutivos del cuento en general; la adecuada utilización del guaraní.

d) Título y epígrafe. En general, el título en cada cuento de Roa sintetiza muchas cosas. Incluso la fusión de historias individuales con trasfondo colectivo en donde también queda atrapado el componente mítico de algún modo ("Carpincheros", nexos entre Gretchen y el drama del ingenio; "La tumba viva", nexos entre las historias de los Morel, padre e hijo, y la situación de sus esclavos que están simbolizados por los árboles; entre otros ejemplos).

El epígrafe sirve no sólo de "leit-motiv" entre los cuentos y el tema de la violencia sino que implícitamente encierra al mito guaraní. En el caso específico del cuento titular, la anécdota aborigen sintetiza el círculo vicioso que rodea a los personajes del ingenio azucarero.

e) Defectos y logros. Hay varios, propios de un casi debutante: delirios, estereotipo de personajes (Simón Bonaví, Harry Way, Morel padre), maniqueísmo, deseo de hacer literatura comprometida. Como descargo anotamos los elementos que integrarán su cosmovisión que nos dicen que estamos ante un creador con una determinada visión del mundo (reiteramos los componentes que ya mencionáramos en "El karuguá").

2) EL BALDÍO (1966; escrito entre 1955-61).(220).

"El baldío"

La primera impresión que produce la lectura de "El baldío" es la de una presentación de las narraciones que vendrán a continuación. Una suerte de imagen previa a la cabecera de una película.

De hecho, el título y el contenido tienen relación con el epígrafe del libro. Este alude a la muerte estéril de los que abandonan su comunidad, su vid, y ven morir la viña que hay en ellos en terreno baldío. En otros términos, hay un elemento bíblico en el epígrafe que hace referencia a los sarmientos que mueren al apartarse de la vid.

La palabra baldío pues que aparece en el epígrafe mencionado y en el título de este cuento, el cual por otra parte da nombre al volumen, es sintomática: consigna la nota de esterilidad, de descomposición.

Obviamente, todo esto es una imagen, una metáfora del exilio paraguayo en Buenos Aires. En este primer cuento no hay ninguna alusión a los paraguayos pero esto sí se hace patente en los otros relatos. En cambio hay una referencia indirecta a Buenos Aires cuando se menciona el Riachuelo.

Haciendo una lectura más atenta se aprecia una neta división del cuento en dos partes con matices estilísticos diferenciados. En la primera sección predomina el uso del imperfecto (el perfecto simple está ausente). Es una narración-descripción que no conoce el punto aparte. En el segundo segmento el ritmo del mismo está dado por el perfecto simple. Aquí sí se dan trozos más cortos.

Otra nota distintiva es la oposición que se aprecia entre los personajes, en las primeras frases y entre éstas mismas:

"No tenían cara... Nada más que sus dos siluetas vagamente humanas ... Iguales y sin embargo tan distintos ... Inerte el uno, viajando a ras del suelo... Encorvado el otro, jadeante por el esfuerzo... Se detenía a ratos... Luego recomenzaba..."(Baldío, p.11).

Pareciera como si se quisiera marcar las diferencias pero dejando claro el nexo común: el anonimato, la clandestinidad.

(220).- Roa Bastos, Augusto. El baldío. (Buenos Aires, Ed.Losada, 1966). Las citas sucesivas de este libro se harán como con la obra anteriormente analizada: colocando el título abreviado y número de página entre paréntesis. Así se procederá con cada obra estudiada de Roa.

El narrador nos proporciona otros datos al avanzar el texto: la ciudad a lo lejos, la descripción del baldío, los esfuerzos del hombre que arrastra al otro. La carga se hace cada vez más pesada, hay repugnancia, prisa y miedo en este personaje que arrastra impiamente al otro al amparo de la oscuridad. Como si deseara ocultarlo, esconderlo en el basural. El otro da la sensación de estar muerto. Se trata quizá de un crimen y de la tarea del victimario de ocultar a la víctima. De allí, las diferencias pero siempre bajo el manto de la oscuridad, de la ausencia y confusión de identidades que hermana a ambos (de nuevo Borges y el tema de "Los teólogos").

En la segunda parte se salta al primer plano de la narración al aparecer el perfecto simple y el relato se vuelve más conciso, más conativo. Aparece también un comentario del autor - "negativo de un salvamento al revés"- que señala su presencia a la par que se insiste en la antinomia que parece ser la tónica de la situación. Pero esta intromisión del autor a expensas del narrador no es gratuita. Señala la ironía que encierra el gesto ya que no se trata de un acto solidario sino de unas manos entrelazadas para ocultar un crimen o para proteger al criminal en todo caso. La antinomia se mantiene más adelante cuando los faros de un auto iluminan por un instante la oscuridad y se advierte la expresión de miedo en uno y la inexpresividad en el otro.

Luego sabemos que se trata de una ascensión, que está por llover y en un momento dado el protagonista se detiene, acomoda al otro y lo cubre con basura. Antes de partir sucede algo inesperado -el llanto de una criatura en el basural- y se produce un cambio en el hombre. El presunto criminal trata de desentenderse del asunto pero algo más fuerte lo hace volverse y acercarse al expósito.

"Entre las hojas del diario se debatía una formita humana. El hombre la tomó en sus brazos. Su gesto fue torpe y desmemoriado, el gesto de alguien que no sabe lo que hace pero que de todos modos no puede dejar de hacerlo". (Baldío, p.12).

Hay tres elementos que merecen un comentario aquí: el diminutivo "formita" que da la nota de ternura y la pauta del efecto que produce en el hombre -amén del influir en el ánimo del lector-; la palabra "desmemoriado" que encierra sin duda una enorme carga significativa (alude a la memoria humana colectiva, al sentimiento primario de paternidad, de humanidad en definitiva);

la frase final, que refuerza lo anterior y vuelve a señalar la presencia indirecta pero evidente del autor en este texto narrado en tercera persona.

El final es breve:

"Cada vez más rápido, corriendo casi, se alejó del yuyal con ese vagido y desapareció en la oscuridad". (Baldío, p.12).

Con el vocablo "vagido" al final, Roa parece querer poner énfasis en la vida naciente en oposición a la muerte que predomina al comienzo de la narración.

Por el momento apuntamos las siguientes características: a) El cuento se destaca por una constante antítesis (vida-muerte, oscuridad-luz, expresividad-inexpresividad, identidad-anonimato, iguales-distintos, crimen-humanitarismo). b) El relato tiene una enorme importancia dentro del contexto con relación al epígrafe, al título general y a los cuentos del volumen. c) El protagonista, capaz de un crimen y de un acto humanitario supone una evolución en los personajes de Roa que se habían caracterizado hasta el presente por su maniqueísmo. d) Todo tiene lugar en el baldío que se convierte así en un símbolo del exilio, en el lugar -Buenos Aires en este caso- donde operan estas personas desarraigadas de su comunidad de origen, quienes al apartarse de su país irán perdiendo paulatinamente el contacto vital con la patria para ser absorbidas por la ciudad, por la comunidad extranjera. e) Pero el baldío es algo más que el teatro de operaciones de estos inmigrantes paraguayos. Es el estado espiritual -"agua estancada"- de este grupo humano. f) Estilísticamente, la prosa de Roa ha dado un paso adelante de orden cualitativo ya que su léxico es más depurado, más escueto, más sobrio; casi no se nota la presencia del autor en la obra.

El resultado es una narración apretada, densa, donde no sobra ni falta una coma.

"Contar un cuento".

En este cuento aparece un personaje que directa o indirectamente tendrá relación con varios cuentos de Augusto Roa Bastos. El gordo es un intelectual argentino, concretamente un hombre de la ciudad de Buenos Aires, un porteño típico. Con toda la gama de particularidades que distingue a este tipo humano: cierta nota bohemia, pesimismo, sólida cultura, aire despectivo y ausente de quien está de vuelta de todo, verborragia, espíritu burlón, una cuota de decadentismo, un sentimentalismo hábilmente disimulado; en fin, un lenguaje netamente rioplatense ("Pónganle la firma", "¿qué corno sé yo?", "Mingo").

El gordo, ex pianista, tiene una rara habilidad para contar cuentos. Entre trago y trago va contando cuentos que hay que ir desbrozando con atención. No es fácil entenderlo puesto que bebe, fuma, hace pausas, mezcla deliberadamente las historias, habla a veces con una dicción difícil de seguir.

"No teníamos más remedio que aguantarlo. Lo escuchábamos impacientes y ávidos porque siempre podíamos aprovechar algo en nuestras colaboraciones para las revistas. Su repertorio era inagotable. Jamás repetía sus cuentos. Creo que los inventaba y olvidaba adrede. Nosotros traficábamos con su desmemoriada prodigalidad, si bien casi siempre teníamos que imaginar y reinventar lo que él imaginaba e inventaba, completando esas frases que se comía, esas palabras que eran inentendibles gorgoteos, esos silencios cargados de astuta intención, abiertos a toda clase de pistas falsas y contradictorias alusiones." (Baldío, pp.-18-19).

Una suerte de Schubert literario en suma con quien tiene en común la condición de músico y de autor prolífico y despreocupado. Pero si a Schubert sus amigos le rescataban sus vales compuestos a vuelatecla para amenizar fiestas aquí la situación es distinta. Se trata evidentemente de una reunión de escritores de poca monta en la que los interlocutores del gordo aprovechan sus historias para consumo propio. Llegan al plagio sin mayores remordimientos. El narrador incluido. Por otra parte la narración está en primera persona y ésta es una nota destacable del relato. El narrador se inmiscuye en los diálogos y en los monólogos del gordo utilizando casi siempre el perfecto simple. En cambio cuando describe al gordo, cuenta sus historias o el tema de su verborrea, recurre al imperfecto.

El cuento en rigor se puede dividir en los discursos-narraciones del personaje y en los comentarios y narraciones del escritor plagario quien se convierte así en una especie de compilador-antagonista del personaje central.

El gordo empieza preguntándose sobre la certeza de las cosas, luego interroga a los otros sobre la sabiduría humana, sobre los móviles humanos. Habla después sobre las pasiones y sobre la realidad.

"¿Pero qué es la realidad? Porque hay lo real de lo que no se ve y hasta de lo que no existe todavía. Para mí la realidad es lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad... el bosque que nos impide ver el árbol... Una cebolla. Usted le saca una capa tras otra, y ¿qué es lo que queda? Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos". (Baldío, p.15).

Luego reitera su esquema con otros ejemplos: lenguaje convencional y silencio, saber racional y no saber (irracionalismo, sabiduría total e inconsciente), tacto de la tecla y la música que se desprende del instrumento, etc.

El narrador describe su carácter -"era muy raro que el gordo se pusiera patético o sentimental"-, la atmósfera que se desprende de su alrededor y su propio físico, algunos temas de sus cuentos, el pasado del personaje, el provecho que sacan del gordo.

Así se van intercalando los monólogos del protagonista con la narración. El gordo retoma el hilo de sus varios cuentos y concluye gastando a sus estafadores literarios una broma macabra que, sumada al texto final de la narración, produce una sensación de ambigüedad, de duda fantástica. El gordo parece morir en la misma habitación en la que uno de sus personajes se sueña morir y que es la misma donde se hallan todos en ese momento.

El profesor Mario E. Ruiz ha hecho un certero análisis del cuento en el que centra su atención en la cebolla. Dice este crítico: "La cebolla, con sus múltiples capas, encierra un secreto que al deshojarla resulta ser una impresión, "un tufo picante"... El corazón del cuento es, pues, un objeto concreto que, al disolverse en lo sensorial de su simbolismo, contrapone a la "realidad" que la cebolla como objeto tangible ofrece, la "irrealidad" de su centro invisible pero latente".(221). Más adelante señala un pasaje en que el gordo se refiere a las palabras, reforzando así su interpretación de la cebolla como elemento "caracterizante del cuento". En efecto, dirá el protagonista "Yo mismo hablo y hablo. ¿Para qué? Para sacar nuevas capas a la cebolla" con lo que el análisis de Ruiz se vuelve irrefutable.

La cebolla -siguiendo las ideas de Mario Ruiz- representa entonces: el todo y su "realidad sensorial intuita" (al ser despellejada), el "uso excesivo del lenguaje convencional" y el silencio (cuando éste ha sido despellejado de las palabras). Por su constitución la cebolla "se asemeja a la superimposición de capas estilísticas que encierran el sentido primordial del cuento... La estructura debe pues condensarse, o bien a través de metáforas análogas al símbolo central que lo conecten al desenvolvimiento de la acción concreta, o bien haciendo de la narrativa total una extensión metafórica del símbolo central."(222).

(221).- Ruiz, Mario E. "La introspección auto-crítica en "Contar un cuento". En: Homenaje a Augusto..., p.271. El autor utiliza para su análisis la versión levemente modificada que del cuento nos ofrece el propio Roa Bastos en Moriencia, otro de sus libros.

(222).- ibid., p.272.

Hay en efecto toda una relación entre elementos sensoriales que se desprenden de la conversación del gordo y la cebolla y su tufo. En algún momento el ex músico eructa (otro paralelo más: gases estomacales y eructo(s) con la cebolla y sus capas, respectivamente). Pero entonces se da un paso cualitativo en esta sucesión de metáforas pues el paralelo no acaba allí ya que guarda relación con el "nuevo lenguaje" que busca el gordo. Su eructo sería un exponente del "lenguaje de silencio" a través del cual expresa toda una acumulación de cosas que quiere comunicar y que están por reventar.

El crítico todavía señala otras vinculaciones: el narrador usa la expresión "despellejando la cebolla" encerrándola entre comillas (es decir, se apropia de la frase del gordo y la traslada a la narración con lo que el símbolo se pasea por los dos planos del cuento), luego vuelve a usarla prescindiendo ya de las comillas y así se convierte esta metáfora en propiedad común de ambos; el gordo se asemeja físicamente a la cebolla por su eructo picante, por el microclima que lo envuelve y también espiritualmente pues cuenta varios cuentos cual capas de cebolla, con lo que el gordo se convierte en la cebolla del narrador; los cuentos del gordo comentados por el narrador marcan un paralelo con los comentarios del gordo sobre el lenguaje humano.

En resumen, el gordo utiliza varios ejemplos sensoriales para señalar lo vacío de las convenciones -lenguaje, cultura racional- en oposición a la riqueza del inconsciente; en un momento dado estos ejemplos se sintetizan en uno que además señala el nexo entre estas metáforas y la inquietud del que quiere comunicarse y está a punto de estallar por acumulación de datos, por inquietud espiritual (el eructo que deviene en manifestación lingüística); el gordo mismo parece una cebolla (símbolo-tema del cuento) en un doble plano, físico y espiritual; el narrador usa el ejemplo de la cebolla al punto que ésta acaba enseñoreándose tanto en los parlamentos como en la narración; el cuento funciona por consiguiente como una caja de sorpresas chinas o como una cebolla que el lector pela, en donde el narrador pela al personaje -el gordo- quien a su vez pela varios cuentos y al mismo lenguaje.

Por último, cabe destacar que -siempre en opinión de Mario Ruiz- el gordo es el "único personaje identificable" y que "Dentro de la estructura de "Contar un cuento" no se aclara lo que es el "eso" misterioso".

Nuestro punto de vista sobre estos dos últimos aspectos es el siguiente:

a) El gordo es el protagonista pero no es el único personaje identificable.

El otro es el narrador quien sí es el único interlocutor identificable de

los tres o cuatro que están presentes.

b) El "eso" de la frase inicial -"¿quién me puede decir que eso no sea cierto?"- se aclara más adelante cuando el narrador rememora:

"Creo que ninguno de nosotros pensaba en alguna objeción en ese instante, ya olvidados del cuento que había empezado a relatar a propósito de unos emigrados que consiguen asesinar al embajador de su país con la ayuda de un ciego. El gordo sostenía que el ciego había apuñaleado al militarote, sentenciado desde hacía mucho tiempo por sus actos de sevicia y por haber organizado y dirigido el aparato de represión del régimen. El atentado y el crimen eran absurdos e increíbles, según el relato del gordo. Pero a él no se le podían refutar sus ocurrencias." (Baldío, p.17).

En este trozo se aclara el tema de la conversación inicial cuando alguno azuza al gordo para que hable. Así, el autor vuelve a su procedimiento favorito de empezar la historia por el medio. Disentimos por tanto, respetuosamente, en estos dos puntos con el profesor Ruiz. En cualquier caso, su trabajo es singularmente lúcido y de un valor excepcional.

Pero hay algo más importante aún. Esta historia del embajador y los emigrados que cuenta el gordo es el cuento "Ajuste de cuentas" de Los pies sobre el agua del propio Roa Bastos. Con lo que la cosmovisión se amplía.

Si el narrador es -según sus propias palabras- un traficante de los cuentos del gordo y éste cuenta un cuento que luego recreará el primero, entonces dicho relato es algo así como la versión plagiada de la fábula del gordo. 'Plagio' del cual es responsable el narrador de "Contar...". De este modo "Ajuste..." está contenido dentro de la ficción del relato que comentamos. Es una especie de segunda parte, una ramificación de "Contar un cuento". Hasta aquí todo muy bien.

Pero por otra parte en "El y el otro", cuento que también protagoniza el gordo, éste admite que uno de los relatos que allí narra -una versión modificada de "El aserradero"- se lo ha contado uno de los contertulios.

Sobre esto hay que adelantar que tanto "Ajuste..." como "El aserradero" son cuentos netamente paraguayos. El verdadero autor de "El aserradero" es por tanto un escritor paraguayo exiliado en Buenos Aires, asiduo concurrente a las reuniones del gordo y que constituye, evidentemente, una verdadera fuente de información, un filón en asuntos paraguayos para el gordo.

"El aserradero" es -parcialmente y a su tiempo- una ficción muy elaborada de la atmósfera de la novela Hijo de hombre. También el relato "Encuentro con el traidor" presenta esta peculiaridad de hacer ficción de otra ficción (siempre a costa de Hijo de hombre). Esto nos remite obligadamente aunque sea de paso a dicha obra.

En Hijo de hombre la Dra. Monzón hace llegar el diario de Miguel Vera (los capítulos impares de la novela) a alguien para que los publique. Este alguien antes de hacerlo completa el diario con unas investigaciones, unas crónicas sobre los hechos, narradas en tercera persona (los capítulos pares) y luego se publica la obra. Evidentemente ese alguien que completa el diario de Vera y luego publica el texto total es Augusto Roa Bastos. Un Augusto Roa Bastos de ficción por supuesto (esto lo demuestra muy bien el crítico norteamericano David William Foster en uno de sus trabajos que veremos oportunamente). Es decir, Roa se mete en su novela como personaje debidamente ficcionalizado pero conservando su identidad y ya dentro de la realidad imaginaria se reserva el papel de "coautor" de la obra junto a Miguel Vera. A este Roa Bastos de ficción lo llamaremos convencionalmente Roa 1 para distinguirlo del autor de carne y hueso.

Roa 1, autor de ficciones dentro del mundo de la ficción, es por consiguiente: el "autor" de Hijo de hombre y "Encuentro con el traidor", el personaje autor-narrador de "El aserradero"; el escritor que tiene por hábito ficcionalizar sus propias ficciones; el exiliado paraguayo en Buenos Aires que frecuenta al gordo y a su grupo y que -más que plagiar o ser plagiado por el gordo- parece intercambiar historias con éste que luego cada uno recrea por su lado. Roa 1, es pues también el narrador de "El y el otro" donde nos cuenta que el gordo admite contar uno de sus cuentos y es uno de los asistentes que escucha los torrentes verbales de éste (fuera de toda duda el autor de "El y el otro" es el Roa Bastos externo, el Roa Bastos real y concreto, y aquí Roa 1 es sólo un personaje).

A estas alturas es aceptable suponer que Roa 1 es el narrador de "Contar un cuento". Es decir, este cuento y "El y el otro" están en un mismo plano de ficción. Son dos momentos de una misma historia y tienen como protagonistas a los mismos personajes: el gordo y el narrador (el exiliado paraguayo).

El narrador de "Contar un cuento" será el protagonista de "Ajuste de cuentas" que en realidad es un extenso monólogo que Roa 1 sostiene bajo la forma de una charla con un interlocutor imaginario (al igual que el narrador de "Cuerpo presente" de Moriencia y que el personaje de "El aserradero").

En realidad, como en "Cuerpo presente" y "El aserradero", el personaje de "Ajuste de cuentas" oficia no sólo de personaje-narrador sino de autor simultáneamente puesto que la historia que allí cuenta es una ficción que le pertenece y a la que se ha autoincorporado como personaje imaginario.

Adelantamos entonces que en el texto de "Ajuste..." el protagonista es un autor (Roa 1) que se autoconvierte en la criatura de la ficción que nos cuenta: Roa 2. Así, Roa 1 y el gordo (seres reales en "El y el otro" y "Contar un cuento") tienen una doble existencia prácticamente superpuesta en "Ajuste...": como seres reales (cuando el narrador alude a "Contar un cuento" y evoca a su amigo) y como seres ficticios (como integrantes de la fantasía del protagonista).

Todo esto obliga a un replanteo de las relaciones entre el narrador y el gordo de "Contar un cuento".

Roa 1 es detectable como un narrador "mentiroso". Recurso que utilizaba muy bien Henry James. Se presenta como un "traficante" de historias del gordo quien es el que en verdad procede así (el caso de "El aserradero" en "El y el otro" o los plagios aparentes a García Márquez en este mismo cuento).

Por otra parte "Ajuste...", insistimos, es un tema tan paraguayo que no pueda pertenecer al gordo. En realidad lo que ha hecho el narrador de "Contar..." es imaginar-interpretar en "Ajuste de cuentas" una historia que atribuye al gordo en "Contar un cuento".

Asimismo atribuya también al gordo el dar pistas falsas, hábito que ha heredado él de su autor Augusto Roa Bastos (y como ésta se autoincorpora a sus ficciones conservando allí su identidad y su condición de escritor). Con lo cual convierte al gordo en una pantalla tras la que opera. De este modo, en "Ajuste de cuentas" seguirá mintiendo -hará participar al gordo en una célula de conspiradores paraguayos exiliados cuyo jefe es manifiestamente antiintelectual- y llenará, reiteramos, este cuento de alusiones y referencias a "Contar un cuento" para reforzar la idea de que "Ajuste..." es un "tráfico" intelectual, un producto de aquel relato que contaba el gordo en "Contar...".

En realidad Roa 1 a través de estos dos cuentos ha reproducido una vez más su constante de ficcionalizar sus ficciones. Sólo que lo ha hecho en esta ocasión a la inversa (cronológicamente por lo menos) si nos atenemos a las fechas de publicación y a las insinuaciones que se desprenden de los relatos y dejando a un lado a Hijo de hombre.

Si una idea mínima del gordo en "Contar..." le ha servido al narrador para concebir "Ajuste..." o si éste primero nos presentó al resumen y luego la obra (en cuyo caso habría que mirar estos dos cuentos consecutivos a través de un espejo para hallar su verdadero origen y posterior síntesis fictiva) es algo que en principio nos lleva a considerar a ambos textos como una especie de bicuento de estructura abierta.

De todos modos, si aceptamos la versión del narrador de ambos cuentos, "Contar un cuento" es una ficción donde indirectamente se nos presenta a "Ajuste

de cuentas" como un efecto cuya causa hay que buscarla en ese primer relato. "Contar..." y su aparente derivado consecutivo "Ajuste..." serían entonces un cuento de estructura miliunanochesca que hay que despellejar.

Decíamos más arriba que "Contar un cuento" semeja una cebolla o una caja de sorpresas chinas. Y esto sigue siendo válido -y más aún- si lo aplicamos a este cuento asociado con "Ajuste...". En efecto, "Contar un cuento" 'contiene' a "Ajuste de cuentas" que a su vez incluye una ficción de una ficción en su interior que luego es relatada a un interlocutor imaginario. Como a la cebolla, se le va quitando una capa tras otra. Es más, la superposición de capas de cebolla es aplicable no sólo a la técnica y exhuberancia cuentística del gordo sino también a la de Roa 1 (quien delega en aquél la paternidad de esta técnica suya así como sus cuentos paraguayos) y por extensión a la malla cuentística de Augusto Roa Bastos quien sirviéndose de la multiplicación ficticia que hace de sí mismo interconecta su narrativa de un modo admirable.

Haciendo un recuento, hemos hallado los siguientes temas dignos de atención:

1) Situaciones cervantinas. a) Roa 1, como Cervantes en el Quijote, se presenta a sí mismo como un (futuro) falso autor de la anécdota de "Ajuste de cuentas". Si Cervantes es algo así como el "padrastro" de su libro -usando una expresión de Anderson Imbert-, Roa 1 es aquí su plagiario. b) En cierto modo, el gordo comenta un cuento de Roa 1 del que forma parte como ciertos personajes de Cervantes comentan obras de Cervantes (en el capítulo de la biblioteca del Quijote). c) Como en el Quijote se cuentan historias dentro de la historia.

2) Relación autor-personaje. Roa Bastos se introduce a sí mismo como personaje en su obra para ser narrador y seguir siendo autor (aunque allí se presente casi como un estafador literario) del mismo modo que su otro personaje (el gordo) se vuelve autor y se introduce a su vez en el cuento que cuenta al final: el gordo es -prácticamente el hombre "que había soñado el lugar de su muerte". Dan el esquema autor (Roa Bastos) → personaje (Roa 1) → ("falso") autor vs. personaje (el gordo) → autor (del cuento que cuenta) → personaje. Dan la fórmula ABA vs. BAO. Si tuación que preanuncia otra similar en Yo el Supremo.

Se da otro paralelo igualmente interesante: Roa 1 y el gordo (en la realidad imaginaria de "El y el otro" y "Contar un cuento" como en la ficción que se incluye en "Ajuste...") son escritores, viajen en Buenos Aires y asisten a tertulias literarias.

3) Situaciones fantásticas. El relato -como dijéramos- tiene un final propio del género fantástico al permanecer el lector en la duda sobre si el gordo muere o no, ante lo cual cabe una aceptación del hecho maravilloso o una interpretación realista de algo que se nos cuenta en sentido figurado y que aludiría a una muerte simbólica.

4) Temas fantásticos. a) Contaminación de la realidad por el sueño: el cuarto que soñó el personaje del cuento del gordo es su propia habitación y es también la misma en la que el gordo cuenta este cuento al narrador y a los otros. b) La obra de arte postula su propia existencia: la existencia de personajes que se convierten en autores y otra vez en personajes, autores que proceden a la inversa, habitaciones que pasan por tres planos distintos (de la realidad del sueño del personaje del gordo a la realidad del cuento de éste -la misma habitación en ambos planos- a la realidad de un cuento que se llama "Contar un cuento"), amén de la operación de mondar del lector quien descubre a un autor-narrador quien despelleja a un personaje quien a su vez descascara unos cuentos, unas palabras y una idea; todo esto nos conduce al tema de la realidad de la ficción que es autónoma y paralela al mundo de la realidad concreta y sus personajes son tan reales en su mundo como nosotros en el nuestro -incluso el gordo habla de distintos tipos de realidad-. c) El doble: aunque Roa se disfraza de narrador-personaje el gordo es su "doble" en más de un aspecto y funciona como su "alter ego" literario; hay en él más de Roa que en el propio narrador (por otra parte en el propio gordo se insinúa un desdoblamiento de personalidad y hasta hay en este cuento una versión resumida y metamorfoseada de "Ajuste de cuentas"). En rigor, Roa 1, Roa 2, el gordo, son desdoblamientos del Roa Fastos real y concreto en una fascinante galería de espejos (considerando ambos cuentos ⁷ como uno solo).

5) Literatura paraguaya del exilio. Barceiro Saguier hablaba de tres notas distintivas de Augusto Roa Bastos dentro de este ciclo literario paraguayo (regreso del exiliado por el cauce de la guerrilla, la vida de éste en el exterior y el desplazamiento de la acción a personajes porteños). En "Contar un cuento" se da sin duda la tercera variante aunque hay alusiones a la segunda.

Podría hablarse de una cuarta característica: la aportación de la cultura paraguaya al gran mosaico cultural que es Buenos Aires, como resultado de la emigración paraguaya y de su inserción en ese contexto. Recordemos, un elemento transportado de una cultura a otra tiende a reproducir las características de la cultura madre. En tal sentido "Contar un cuento" también es representativo de esta cuarta nota distintiva. Piénsese en la presencia de un narrador paraguayo, en la narración de un cuento paraguayo ("Ajuste de cuentas") en un círculo de escritores argentinos en Buenos Aires y en el hecho de que este cuento está contado por un personaje porteño.

6) El lenguaje. Se da aquí el rasgo distintivo del último grupo o promoción literaria de Iberoamérica: el utilizar el lenguaje no sólo como instrumento sino como tema en sí de la ficción.

"¿Saben lo que pasa? Se habla demasiado. El mundo está envenenado por las palabras. Son la fuente de nuestra mayor parte de actos fallidos, de nuestros reflejos, de nuestras frustraciones. La palabra es la gran trampa... Habría que encontrar un nuevo lenguaje, y mejor todavía un lenguaje de silencio en el que nos podamos comunicar por levísimos estremecimientos como los animales... por leves alteraciones de esta acumulación de ondas congestionadas que hay en nosotros como un forúnculo a punto de reventar. Un pestañeo apenas visible resumiría todos los cantos de la Ilíada, incluso los que se perdieron. Un pliegue de labios, todo Dante, Shakespeare, Goethe, Cervantes, tan aburridos e ilegibles ya." (Baldío, p.16).

Con esto constatamos la modernidad de Roa quien se adelanta -el cuento es del 55- con respecto a una generación de escritores posterior a la suya.

Indirectamente, afloran el tema de la "trampa de la palabra" -las dificultades de la obra, de la creación-, el de la incomunicación y el de la necesidad de un lenguaje instintivo -que hacen pensar en el existencialismo, en Antonin Artaud y su "teatro de la crueldad" y en Grotowski y sus búsquedas de un nuevo lenguaje teatral-. Esta temática da la pauta del cosmopolitismo del gordo, de su mentalidad europea, casi extranjerizante aunque sea criollo al cien por ciento. También esto hace pensar en una especie de cansancio cultural, en el gordo como un producto humano y social signado por el hastío cultural.

Finalmente queremos dejar constancia de que años después Roa Bastos publicó en Moriencia el mismo cuento con leves modificaciones. Ha añadido pequeñas frases, sustituido "ilegibles" por "inintendibles" -cuando se refiere a las obras de Goethe, Cervantes, etc.-, "cigarro" por "habano" y en el trozo final sustituyó "ronquido" por "estertor" y cambió la colocación de alguna frase en el contexto. Con ello parece haber querido acentuar la agonía del gordo.

Por su correlación con otros cuentos, por el narrar cual capas de cebolla, por los datos mínimos pero esenciales que se desprenden de la personalidad del narrador, estimamos que "Contar un cuento" es una pieza clave para desentrañar el mundo roaiano total.

Quizá podamos parafrasear aquí un concepto aplicado a Borges: "Contar un cuento" es un cuento para escritores.

"Encuentro con el traidor".

Este cuento merece atención por sus conexiones con otros relatos y por su virtuosismo en los manejos del punto de vista y del fluir psíquico.

Por la actitud del traidor es el caso opuesto a la conducta del exiliado paraguayo en "Ajuste de cuentas" de Los pies sobre el agua, según refiere Bareiro Saguier. Por el subtema-la relación entre hermanos en las guerras civiles- se ubica en la línea de "Regreso" y "El prisionero" de El trueno entre las hojas y de "Hermanos" de El baldío. Por sus personajes y por una ampliación de la trama se vincula con "La tijera" y "La flecha y la manzana" que también pertenecen al presente libro. Por su cuestión de fondo que sella el pasado común de los protagonistas (la delación entre un grupo de sublevados y la prisión un poco antes de estallar la Guerra del Chaco) admite la recreación de la relación existente entre Miguel Vera y Cristóbal Jara, protagonistas de su novela Hijo de hombre, quienes pasan por situaciones análogas. Incluso en sí mismo este relato escrito en el 59 y publicado en el 66 tiene una versión resumida que se publicara en Alcor en el 63 -"Encuentro"- como una colaboración de Roa con la revista y que es una suerte de avance de publicación (aunque cronológicamente fuese escrito después). Volvemos a hacer constar que "Encuentro con el traidor" también conoció una versión cinematográfica en el cine argentino que realizó Manuel Antín y en la que el propio Roa Bastos intervino como guionista.

Este acopio de datos y referencias tiene como objeto señalar claramente la cohesión de la obra total de Roa Bastos, de su "visión del mundo". El procedimiento hace pensar en concepciones narrativas ilustres como las de Balzac, Zola, Du Gard o Galsworthy. De ahí que podamos encarar el estudio de su obra como una totalidad, como un fresco o un tapiz en donde el narrador es la espina dorsal. A propósito de esto, "Encuentro..." es una ficción de Hijo de hombre en cierto sentido y revela que el "autor" de la novela y el del cuento son una misma persona.

A continuación nos aproximaremos al texto en sí y luego cotejaremos éste con "Encuentro". Lamentablemente, no poseemos el guión cinematográfico de la película homónima por lo que sólo confrontaremos la narración con aquella primera variante.

"Encuentro con el traidor" está dividido estructuralmente en cinco partes. Escuetamente su argumento es el siguiente: Dos inmigrantes paraguayos se reconocen en el extranjero luego de muchos años. Tienen en común el haber participado en una conspiración en la que uno de ellos traicionó a los otros. El deseo de venganza aún está vivo en uno de éstos quien persigue al traidor y al final, ambos acaban reconciliándose en cierto modo.

En la primera sección, los dos personajes se reconocen y el uno empieza a seguir al otro. Entretanto, los recuerdos empiezan a aflorar.

"El diarero le tendió inútilmente el vuelto. No lo recogió. Ya no se acordó de recogerlo. Toda su atención se concentró de pronto en el hombre que se iba alejando por la vereda moviendo su ligero bastón. Empezó a seguirlo. Es él -se dijo-. Tiene que ser él... Se notaba que un largo tiempo con su balumba de grandes y pequeños hechos pugnaba por caber y acomodarse en el fogonazo de un segundo. En ese vívido segundo acababa de reconocerlo de espaldas. Hay una determinada clase de hombres, no es cierto, que tienen no una sola sino muchas caras, caras por todos lados, adelante y atrás, caras de una inalterable identidad hasta en la más mínima mueca, hombres que son inconfundibles por más que hagan por pasar inadvertidos". (Baldío, p.23).*

En este trozo inicial se aprecia más de un punto de vista: el del narrador, el del personaje y quizá el del propio autor -cuando empieza el comentario sobre los tipos de hombre y de caras es difícil saber si se trata de un comentario del narrador o de una intromisión del autor a expensas de éste último. Pero el propio narrador admite más de un matiz. Por momentos narra objetivamente (frases como "Toda su atención..."). Por momentos se permite comentarios dentro de la narración (la palabra "inútilmente"). Por momentos adopta la postura de la "comprensión psicológica" cuando explica el estado psíquico de su personaje. Con esta última variante entramos en una de las cuatro técnicas del fluir psíquico (223). Incluso cuando concede la palabra al personaje se nota su presencia.

El otro también había reconocido al del diario al pasar:

"Es él... -también se dijo el del bastón-. Ha en-
gordado bastante pero es él... La manera de tender
el billete al diarero lo convenció. No ha olvidado
su orgullo -se dijo sin ver ya que se abstenía de
recoger el cambio. No se volvió. Se hizo el desenten-
dido o recuperó su indiferencia. Estaba acostumbrado."

(Baldío, p.23).

(223).- Anderson Imbert, Enrique. Crítica interna. Madrid, Ed.Laurus, 1961. Utilizaremos aquí sus caracterizaciones vertidas en la sección "Formas en la novela contemporánea".

*El subrayado es nuestro. Este "no es cierto" hace pensar por un momento en que hay un interlocutor (real o ficticio) a quien el narrador está hablando -contando la historia-.

La actitud del narrador sigue siendo la misma: da la palabra al otro personaje pero sin dejar de narrar. Por otra parte hay rasgos que definen de un trazo a cada uno: el del diario tiene como nota esencial el orgullo -pero ha engordado, es decir ha envejecido, quizá también en el plano moral-; el del bastón, la indiferencia, el acostumbramiento.

A continuación, se narra la breve persecución física en la que se constata una técnica narrativa con influencia cinematográfica: "travelling" -la descripción del caminar del perseguido-; "punto de vista subjetivo de la cámara"- la narración adopta la visión física del perseguidor y registra distintos puntos del cuerpo del perseguido cual cámara cinematográfica que se posa, a través de varios primeros planos, en distintos puntos de una imagen dando así detalles de ésta (la mirada del perseguidor funciona como una cámara-ojo en suma)-; "ritmo cinematográfico" -la persecución es breve e intensa, tanto que parece visual.

Pero esta persecución no termina en el primer trozo. La misma es vivida subjetivamente por el perseguido quien empieza un proceso de "introspección" (otra técnica del *fluir psíquico*) a través del cual se nos va arrojando más datos. Han pasado treinta años, hay una deuda con varios y no parece totalmente pagada.

El narrador vuelve a dar pruebas de su versatilidad cuando pasa de la "comprensión psicológica" al "monólogo interior indirecto" (tercera de estas técnicas):

"Pero el del bastón comprendió de repente que lo había estado persiguiendo todo el tiempo y que en ese trecho de pocos metros la persecución de muchos años se reproducía y aclaraba en todos sus matices. Iba corriendo tras él, no desde un puesto de diarios en donde se había detenido por casualidad, sino desde mucho más atrás, allá lejos; desde aquel alzamiento frustrado por una delación; desde aquel tribunal del consejo de guerra; desde aquella prisión militar a la que habían ido a parar, enclavada en la tierra árida y desolada, donde los cocoteros simulaban los barros y el desierto la caricatura de la libertad, en esa misma tierra salvaje del Chaco que más tarde, unos meses después, iba a comenzar a tragarse la sangre y los huesos de cien mil combatientes." (*Baldío*, p.24).

Efectivamente, en la primera oración el narrador explica desde fuera. En la segunda, sigue narrando en tercera persona pero ya se ha puesto en los zapatos del perseguido, le "presta" -utilizando la frase de Anderson Imbert- sus palabras, lo ayuda a coordinar esa multitud de recuerdos, sensaciones y pensamientos que se agolpan en su cerebro. Estamos ante un monólogo interior indirecto según la expresión propuesta por el ensayista argentino.

El segundo segmento es un "flash-back" (otra técnica fílmica) donde se describe un duelo a sable en el que uno de los contendientes pierde un ojo. Es al amanecer, con llovizna y a campo abierto según se nos cuenta. La narración sigue, en todo momento, en tercera persona. Pero en un momento dado el narrador asume la visión, el punto de vista del herido. La narración adopta entonces el "punto de vista subjetivo" del duelista herido y esto hace pensar con cierto fundamento que el recuerdo, el "flash-back", es suyo. Hay una cuota de sensibilidad personal en esa mirada que la asocia con el recuerdo. Es decir, esa mirada intensa y subjetiva está muy bien conservada en la memoria de quien recuerda.

Con este procedimiento, una vez más, la técnica del cine vuelve a la palestra en la prosa de Roa Bastos.

"... el ojo roto, empañado, miraba entre los dedos un espacio fuera de foco, el "flou" de una tiniebla ardiente y empapada, bajo el ímpetu casi espasmódico del último asalto." (Baldío, p.25).

El tercer apartado es breve. Es una introspección del perseguido (en la que el narrador sigue dando señales de su presencia a través de aclaraciones entre guiones). Una introspección que nos trae al presente y en la que se vislumbra la inocencia del perseguido, su entereza moral en detrimento de la tristeza y debilidad interna del perseguidor. De algún modo sus físicos y grado de conservación de los mismos son imágenes de su estado espiritual: el perseguido es un hombre alto, de figura "todavía firme y erguida", un tanto inmune e indiferente a todo, compasivo incluso con sus perseguidores; el perseguidor está gordo, tiene que apretar el paso, su odio ya no es el mismo, está desgastado y la antigua traición le sirve como excusa para mantener su orgullo, su autorrespeto.

El cuarto eslabón es otro "flash-back", otra vuelta atrás. En este segundo recuerdo se nos da una retrospectiva parcial del tribunal militar y aparece un nuevo personaje en danza: el hermano del traidor. Este parece soportar una culpa o carga oculta "como si sólo él sufriera" las injurias que recibe su hermano.

La quinta fracción conecta inmediatamente la anterior con el presente. Se trata (el cuarto fragmento) de un recuerdo del perseguido quien ahora en su introspección rememora el pasado: no es la primera vez que esto le pasa; la guerra (del Chaco) no ha bastado para hacer olvidar a los otros; el duelo al día siguiente del Desfile de la Victoria en el Chaco, que permite

identificar el primer recuerdo como perteneciente también al perseguido, ha sido un saldo parcial; las sucesivas revoluciones han convertido a héroes en traidores y viceversa acabando todos bajo el común denominador de exiliados políticos.

La persecución llega a su fin. El perseguidor corta el paso al del bastón, lo interpela, se asiste a un breve clímax y luego brota el insulto y la bofetada. Pero este desenlace se corta bruscamente con un detalle casi trivial cuando el ojo artificial salta y va a la calzada.

"-¡Traidor... delator miserable!

Las mismas palabras se habían gastado también con el tiempo; apenas un eco tardío de aquel insulto en el tribunal, que ahora volvía a rebotar contra la impasibilidad del hombre, una impasibilidad sonriente, aunque desolada. Pero entonces el bofetón chasqueó en la cara impasible, llegando a destino después de una trayectoria de treinta años. El ojo saltó y fue a caer a la calzada, rodó un trecho y se detuvo en una hendidura. La mano del agresor quedó en suspenso en el aire, desgajada de su furia inicial." (Baldío, p. 28).

El trozo es esclarecedor en más de un sentido. Por un lado no hay mucha convicción en las palabras del agresor. Por otro, podemos saber que ha sido el hombre del diario quien insultó al presunto delator en el tribunal hace treinta años. Podemos por tanto suponer que el duelo (primer recuerdo del perseguido-pero cronológicamente posterior al otro recuerdo-según el orden de la narración) fue entre ambos puesto que se menciona el lance como una rehabilitación parcial del perseguido.

Finalmente, la bofetada marca el desenlace. Pero enseguida éste se desvanece. El hecho inocuo del ojo que salta al suelo rompe la tensión. La narración acusa un cambio que desvía no sólo la atención del agresor sino también la del lector. Este cambio de secuencia es sintomático. Señala por lo menos dos cosas:

- 1) Los hechos dramáticos, verosímiles, nunca están desprovistos de pequeños momentos cotidianos, insignificantes.
- 2) Este episodio del ojo funciona como un elemento desmitificador dentro de la historia; el autor ha querido organizar así su relato para quitarle grandeza, sentido dramático al encuentro. Esto no es la gran cosa, no es un drama clásico ni estos dos hombres están viviendo una aventura extraordinaria. El del diario se percata y su falso pedestal se desvanece, el tuerto ha estado consciente de ello en todo momento. Es un antihéroe intrínseco al que le gusta su papel -máximo que ha desempeñado el "rôle" para cubrir la traición de su hermano quien, por su lado, expió su culpa muriendo como un héroe en el Chaco, como nos enteramos luego.

El lector, por su parte, también se repone de la bofetada estilística que le propina Roa y se encuentra, no ante dos personajes de una historia de guerra sino ante dos pobres hombres, dos exiliados paraguayos "en una calle de una ciudad extranjera" (Buenos Aires, sin duda).

La narración sufre entonces un último y definitivo cambio. El narrador cede al final total y definitivamente su puesto al personaje central:

"Le costó apartar la mirada de ese ojo caído
en el pavimento y que el papirotazo con el diario
estrujado me había hecho saltar de la cara". (Ealdio, p.28).

El "hielo" se ha roto. Hay cambio no sólo de narrador sino de tercera a primera persona de la narración. Sobre esto último, la interpretación de Adolfo L. Aldana nos parece más que atendible ya que señala el uso de un recurso técnico al servicio de uno de los temas de fondo: "El cambio nos indica que mientras el rencor y los viejos odios se interponen entre los dos personajes, éstos no pueden verse de uno a uno (tú y yo), como individuos. Pero cuando hay asomo de comprensión y compasión ya no es necesaria una tercera persona para que ellos se "vean", se comuniquen, sino que ahora lo pueden hacer personalmente. Con el uso de la tercera persona crea entonces Roa Bastos en el cuento el sentido de distancia entre dos personajes, pero al efectuar el cambio a la primera persona la distancia queda anulada. Es decir, que el asunto del cuento tiene íntima conexión con los puntos de vista desde los cuales se narra la historia" (224).

Con todo, conviene hacer un pequeño ajuste a la interpretación de Aldana. Se cambia no sólo de tercera a primera persona sino también de narrador. Este narrador en tercera persona es el autor interno (Roa l) quien concede la narración en primera persona a sus personajes y recrea a través de ellos su novela Hijo de hombre.

Teníamos entonces tres modalidades de fluir psíquico: comprensión psicológica (de los personajes por parte del narrador), introspecciones del protagonista (con intervención lateral del narrador), monólogo interior indirecto (donde el narrador se expresaba en lugar de los personajes o mejor éstos a través de él).

Asimismo pudimos constatar varios puntos de vista: frases y pensamientos de los personajes -siempre supervisados por el narrador-, narración objetiva y también teñida de subjetividad del narrador, intervenciones del autor -el único que no está nunca bajo las órdenes del narrador, más bien es un ojo cómplice que guiña al lector.* Esto hasta que se rompe esta narrativa autoritaria.

(224).- Aldana, Adolfo L., op.cit., p.163.

*Esta división retórica entre autor y narrador (con características de Henry James otra vez) no está reñida con la interpretación de que el autor interno sea el narrador, ya que narra una ficción que le pertenece y que parece referir a un interlocutor desconocido -como en "Ajuste de cuentas"-.

Cuando el narrador ya no es necesario para oficiar de intermediario entre los personajes o entre éstos y el lector, entonces el uso de la palabra pasa totalmente al protagonista y éste, haciendo uso de su prerrogativa, se comunica directamente con su ex-antagonista y con el lector.

El final es casi cortante, como corresponde al género. Con frases breves que recuerdan el estilo periodístico de Hemingway. Cuando el del diario intenta disculparse y recoger el ojo artificial, el del bastón zanja la cuestión con una frase de circunstancia como ajena a todo el problema. Luego se marchan para evitar seguir llamando la atención.

"-No te molestes- le dije-. Tengo varios de repuesto.

Ese estaba perdiendo el barniz,

Algunos curiosos estaban formando un ruedo a nuestro alrededor. Nos abrimos paso y nos fuimos." (Baldío, p.28).

El cuento está fechado en el 59. Esto, más otros datos temporales que poseemos, significa (en cifras globales) que los treinta años de tiempo que transcurren entre uno y otro encuentro abarcan aproximadamente desde el año 30 hasta el momento de la fecha señalada. Es por tanto un relato singular y digno de atención en este sentido ya que resume treinta años muy especiales de la historia del Paraguay en los que están incluidos la Guerra del Chaco, las guerras civiles del 36 y del 47, y cuartelazos posteriores. Se diría que la acción se prolonga hasta comienzos de la década del 60 incluso.

Por ello, dentro del marco de la literatura nacional paraguaya esta narración también es representativa de los dos ciclos literarios narrativos más importantes de esta literatura: la narrativa de la contienda chaqueña y la literatura del exilio.

Para Rubén Bareiro Saguier "Encuentro con el traidor" es un buen ejemplo de "la etapa pasiva del exiliado, de la culminación del desgaste producido por años de proscripción estéril...La común desgracia -el exilio y la consiguiente "capitis diminutio"- ha desgastado el encono, ha carcomido las pasiones, al mismo tiempo que las ha ido reduciendo a ellos mismos a la condición de fantasmas con sus recuerdos deslavados a cuestras. En ningún momento sus personajes ~~serebelan~~ ya contra sus destinos de proscriptos. La misma ambigüedad de los sentimientos, acertadamente destacada por Roa Bastos con el empleo de los "tal vez" y "acaso", da testimonio de la condición de vencidos, de la entrega total". (225).

(225).- Bareiro Saguier, Rubén, "El tema del exilio...", op.cit., pp.92-93.

El cuento guarda una evidente relación con el epígrafe y con el sentido de "El baldío" por su contenido que alude a la esterilidad de los que viven apartados del país. En otro orden de cosas la ambigüedad, la identidad dudosa, la igualación de situaciones a través del tiempo y del status político vinculan a "Encuentro con el traidor" con los dos primeros relatos y con aspectos de la temática borgeana.

Dijimos que este cuento admitía variantes. En efecto, años más tarde, en Moriencia apareció el mismo cuento pero sin la división en fragmentos como si el autor hubiera querido condensar la historia, crear un todo compacto. En cualquier caso, el avance que se publicara en Alcor (nº 25, jul-ago, 1963) con el título "Encuentro" ofrece mayores diferencias : está resumido en una sola página; no se pasa de la tercera a la primera persona de la narración ni se cambia de narrador; los protagonismos están más repartidos entre ambos personajes; se nos proporciona más información sobre el perseguidor; el insulto se repite pero con cierta economía de palabras luego de tantos años -como si el tiempo gastara no sólo el sentido y la pasión del insulto sino también la longitud del mismo-; hay una descripción más naturalista del duelo; el mismo tiene lugar luego de veinte años y no luego de treinta; se aparta el Chaco como teatro de operaciones; se habla de unos simulacros de fusilamientos que no aparecen en la versión del 59; se sustituye al coronel que preside el consejo de guerra por un general de dientes de oro; no se produce la comunicación, el uso del tú, la distancia se conserva en todo momento; al igual que en la versión de Moriencia y a diferencia del texto fechado en 1959 en El baldío, en "Encuentro" la prosa no está dividida en partes y como nota original propia aquí ciertos insultos y monólogos aparecen en negrillas para diferenciarse del resto de la narración (recursos tipográficos al servicio del tema

Como balance, cabe decir que si esta versión del cuento se ajusta más al género al ganar en brevedad pierde originalidad con respecto al modelo aparecido en El baldío al carecer de la fuerza expresiva que le otorga a este último el contrapunto de narradores, el cambio de personas de la narración y el uso del tú en la escena final.

Por último, si un aspecto de "Encuentro con el traidor" constituye una suerte de variante interpretativa de una parte de Hijo de hombre, "Encuentro" es en cierto modo una variante de una variante. Con lo que se ratifica una vez más las características (variantes de sus obras y repeticiones) y la identidad del autor interno de esta saga: Roa l.

"La rebelión".

José del Rosario Alcaraz (a) Muleque y Miguel son dos estudiantes de derecho que trabajan en el servicio nocturno de la Telefónica de Asunción. Ambos pertenecen a un movimiento clandestino de oposición al gobierno. Movimiento bastante inoperante por otra parte ya que lo único que parece hacer es captar alguna información del código cifrado de Relaciones Exteriores de cuando en cuando. Una madrugada de diciembre, mientras preparan un examen, los sorprende un cuartelazo -al que permanece ajeno su célula- y un destacamento rebelde ocupa la central de teléfonos. A partir de este momento tendrá lugar una lenta y molesta espera sin que se concreten acontecimientos definitivos. Un hecho inesperado -una concentración de mujeres en la tierra de nadie, entre ambos frentes- vendrá a acentuar aún más la incertidumbre, el equilibrio inestable. Muleque y Miguel observan el episodio desde la azotea de la Telefónica y cuando el tiroteo estalla intentan impedir que se dispare sobre las mujeres quienes con su gesto procuran coaccionar a sus familiares de ambos grupos para que depongan las armas. Se producen en ese momento deserciones entre los cadetes de la Escuela Militar y entre los caros de asalto enviados para ametrallar a los desertores. A esto se suma la gente de la calle y todos marchan hacia el Palacio de Gobierno. Entre tanto Muleque ha sido baleado por el oficial del destacamento rebelde y Miguel baja de la azotea para seguir transmitiendo la noticia y continuar escribiendo una crónica, unos apuntes, de los acontecimientos. La rebelión fracasa -y el objetivo de la manifestación femenina también- sin que se nos explique por qué y Miguel va a la cárcel donde continúa escribiendo sin abrigar mayores esperanzas de salir con vida.

Con este argumento Augusto Roa Bastos eslabona un cuento perfectamente diseñado en ocho secciones al que parece aplicar la técnica de Zenón de Elea a la hora de estructurarlo. En efecto, en la primera parte está prácticamente todo esto condensado, quintaesenciado. En la segunda sección, como ajustando la lente de un microscopio, restringe la narración a la toma de la Telefónica, la espera de novedades, la redacción de los hechos por Miguel y la concentración de mujeres en la Plaza de Armas. En el tercer segmento centrado en la manifestación de las mujeres, los dos personajes estudian el panorama desde la azotea y como al descuido nos enteramos de la distribución estratégica de fuerzas, de la fecha y mediante el recurso de la narración sabemos que lo que se nos dice y describe es un retrato personal de la realidad que nos ofrece el narrador desde sus recuerdos. La cuarta, quinta, séptima y

octava partes son ampliaciones del suceso central (el de las mujeres) y aunque el sexto apartado nos vuelva al presente por un momento, hay allí una referencia a lo sucedido que es precisamente lo que da sentido al presente de Miguel.

Sintetizando, Roa va circunscribiendo cada vez más la secuencia de la narración que le interesa conforme avanza el cuento. Y lo hace ampliando gradualmente el foco de la atención: cuanto más pequeño, más esencial se hace el área de la fábula y mayor la cantidad de texto que le dedica. De este modo nos lleva al corazón del relato.

"La rebelión" se desarrolla en Asunción sin lugar a dudas. Las alusiones al Panteón de los Héroes, la descripción del teatro de operaciones, el viejo Cabildo, el Seminario, etc., son referencias de ello. La época está esbozada por unos breves trazos (el Douglas presidencial, la inestabilidad política y su eco en la prensa, la aviación rebelde que sobrevuela la ciudad) que nos remiten relativamente al 47.* En todo caso la ficción reina en todo momento pues si ciertos datos -sobre todo el de la aviación rebelde- hacen pensar en aquella fecha, el mes del año en que se desarrolla el cuento impide tomar las cosas al pie de la letra. En la realidad, los enfrentamientos empezaron en marzo del 47 y duraron varios meses pero a fines de año ya habían concluido y la ficción se ubica precisamente en la segunda quincena de diciembre de un año indeterminado.

Muleque opera en el cuento como una especie de conciencia de Miguel el narrador. Lo insta a retomar sus estudios de derecho, lo introduce en el movimiento clandestino, lo pone al tanto de la reunión de las mujeres, y de fenómenos similares en otros puntos del país. De alguna manera anticipa un personaje significativo en la galería de Roa: el antagonista benéfico que influye en el estado de ánimo del personaje-narrador el cual, en más de un caso, es un intelectual, un compilador incluso.

La pareja Muleque-Miguel tiene algún parentesco con Zarza y el narrador de "Ajuste de cuentas" y con Loco-Solo y Carpincho de Yo el Supremo.

Muleque es quien enfrenta al narrador a la realidad crudamente:

"Esos versitos y cuentitos que escribís no van a ayudar a nadie en este país donde la literatura vale menos que una cagada de mosca." (Baldío, p.33).

* El episodio de los cadetes podría estar inspirado también en sucesos del 47. Remitirse a la cita 113.

A estas alturas ya tenemos algunos datos sobre Miguel: es paraguayo, cuentista y poeta, estudiante de derecho, empleado de la Telefónica y conpirador aficionado. Este es el narrador-protagonista que empieza escribiendo sobre los sucesos en la compañía de teléfonos y prosigue luego en la cárcel garrapeando con un lápiz en su deseo de contestar la versión oficial y dejar un testimonio.

Si asociado con Muleque ofrece los paralelismos arriba mencionados, Miguel en sí mismo guarda puntos en común con otros personajes roaianos: es paraguayo y escritor al igual que Roal, o sea el narrador de "Contar un cuento" y "Ajuste de cuentas"; y como el personaje de "El karuguá" es un narrador que compila, anota, escribe, sobre hechos verídicos.

La técnica de la narración, la ruptura de la linealidad narrativa, el uso de los tiempos verbales y el recurso del narrador como vehículo para asimilar y transmitir la anécdota están al servicio del contenido y de la atmósfera del cuento de un modo ejemplar. En este sentido el narrador cuenta en primera y también en tercera persona en su deseo de objetivar los hechos.

Miguel empieza utilizando el presente del indicativo y voces de comentario; el perfecto compuesto (tiempo de retrospectión); vuelve a hacer uso luego de la misma fórmula -el presente y el perfecto compuesto- e incluso un presente tácito para conseguir el efecto de verosimilitud en el lector de que estos recuerdos están vivos, presentes en él; pasa posteriormente al perfecto simple (tiempo de la sustancia narrativa). Veamos lo antedicho en el inicio del cuento:

"Nadie sabe en qué momento han comenzado a reunirse, ni cómo han podido atravesar los cordones de tropas. Lo más extraño de todo es por qué descuido, respeto o indiferencia han dejado reunirse a esas mujeres. Justo ahora y allí, en esta amenaza de catástrofe que pesa sobre la ciudad desde la madrugada.

A las cuatro en punto un fuerte destacamento al mando de un oficial de comunicaciones irrumpió en la central de teléfonos." (Saldúa, p.31)

Desde el prisma del tiempo narrativo, la primera parte de este trozo bien puede ser considerada globalmente como una especie de pasado inmediato. Es a un mismo tiempo el punto culminante recordado y el marco del cuento. A partir del punto aparte ya empieza el pasado mediato (desarrollo de la anécdota) en la cita que comentamos.

El presente del relato (el momento presente en el cuento) es el de la prisión y se hace patente tres veces en la obra: en el primero, tercero y sexto apartados.

Se aprecia repetidas veces a lo largo del texto los tiempos verbales ya señalados: presente y perfecto compuesto (voces de comentario) y perfecto simple e imperfecto (voces de la narración).

El presente verbal es usado -según el caso- como recurso narrativo para dar idea de recuerdo vívido, fijado y actual en la memoria del narrador (una suerte de presente subjetivo) y para señalar el presente propiamente dicho o sea, el presente del relato -el momento presente en la narración-.

De este modo se hace hincapié en la historia que se nos cuenta, en "eso" que sucedió y que no sabemos qué fue y en la reconstrucción afiebrada, desesperada, de Miguel como si buscásemos hacernos partícipes del misterio cotidiano, de la alucinación y de la barbarie que parecen constituir la al quimia del cuento.

"Pero no se puede más que imaginarlo con representaciones que uno saca de frases hechas, de los recuerdos..." (Baldío, p.38).

Este modo de recordar, en circunstancias extremadamente dramáticas, dará al testimonio del narrador un valor excepcional.

"Allí están ellas. Desde arriba se las ve muy pequeñas recortándose sobre el rojo pedregullo de la plaza que llamea al sol. Los "jeeps", los camiones armados y los coches de lujo de los mandos pasan y se entrecruzan como exhalaciones sobre el fondo de siluetas oscuras e inmóviles. A lo largo de la calle transversal que baja hacia las barrancas, sólo divisamos parte de la aglomeración. Bajo el sol a plomo sus siluetas se yerguen sin sombra, sombras ellas mismas con los mantos oscuros. Casi todas parecen enlutadas en la salvaje reverberación que las iguala y apelmaza en un denso y a la vez transparente hacinamiento.....

Este gentío está encallado en un tozudo empecinamiento, en una especie de irrevocable confianza en las propias, limitadas, débiles fuerzas. Un oleaje que al batir la escollera se hubiese petrificado en su propia fragilidad. Si se pudiera oírlo desde aquí, se diría que el rumor sube y se apaga por momentos en algo distinto a un bisbiseo de plegaria, como si la multitud deliberara en voz baja, como si el oleaje a pesar de su cristalizada inmovilidad continuara batiendo la escollera invisible."

(Baldío, pp.37-38)

Hay que tener presente que el acontecimiento tiene lugar en una tarde de diciembre en el Paraguay -época del año sumamente calurosa- y que si este hecho es de por sí insólito, bajo el sol asunceno cobra ribetes de irrealidad, de verdadera alucinación. Súmese a esto que esta crónica está hecha bajo una doble y fuerte presión psicológica: la del momento en que tuvo lugar lo narrado y la del momento en que se escribe -en prisión y a la espera de un interrogatorio-.

A estas alturas, tanto el contenido como la atmósfera y estilo del cuento rozan el realismo mágico. Recordemos algunos de los conceptos vertidos por los investigadores sobre esta corriente estética: retrato personal de la realidad (Ben-Ur), actitud ante la realidad (Leal).

El propio Roa Bastos propuso alguna vez la inversión de la fórmula -magia de la realidad- y la misma es igualmente válida en este caso.

El realismo mágico está presente en efecto en los acontecimientos claves de "La rebelión". Y por ello mismo éstos permanecen sin explicación lógica o psicológica (otro postulado, de A. Ocampo en este caso). Piénsese en la actitud de las mujeres, el fenómeno de supuesta sugestión colectiva -casos similares tienen lugar en varios puntos del país en ese momento-, la deserción de los cadetes, la derrota inexplicable de los insurrectos cuando todo parecía indicar lo contrario, etc. Por otra parte, en ningún momento se evade la realidad. Al contrario. Más bien, junto al informe de los hechos, hay un intento de desentrañar el misterio que se oculta tras lo real (otra de las notas características).

Habría un nexo curioso y digno de mención entre el realismo mágico y el teatro en este cuento. La "magia de la realidad" llevará a Miguel a concebir el lugar del enfrentamiento como una especie de escenario teatral. Las descripciones y alusiones en este sentido son numerosas:

"Los sublevados han tendido un cinturón de cantones en torno al triángulo defensivo del gobierno; uno de ellos es el de la Telefónica, desde donde podemos observar la aproximada distribución de las fuerzas." (Baldío, p.36)

"No menos de cinco mil hombres por bando están enfrentados en un radio de pocos kilómetros, desde hace diez horas... Pero hasta este momento, nadie sabe lo que está pasando entre bastidores del decorado armado para una representación que tarda en empezar." (Baldío, p.35)

El lado "teatral" del cuento no es casual. Fiénsese en un personaje cuya ausencia se siente en todo momento, el General. Este parece manejar los hilos entre bastidores. La concentración de las mujeres es por otra parte un hecho teatral con ribetes de auténtico espectáculo sin dejar por ello de ser verídico.

Incluso hay una síntesis de unidades de tiempo (diez a doce horas), espacio (Plaza de Armas) y acción dramática en esta parte de la historia.

"La representación está tomando ribetes absurdos.
Pero de seguro todo eso responde a una ley que
por el momento se me escapa". (Baldío, p.39).

Esta ley que parece regir la representación y que el narrador busca desentrañar responde a un axioma ya referido del realismo mágico: el misterio que se oculta tras lo real.

"La rebelión" se carga así de múltiples sentidos. Hay una revolución o al menos una rebelión contra el gobierno; otra rebelión de las mujeres contra la situación imperante, no sabemos si espontánea o propiciada -otra nota, como apuntáramos, que permanece ambigua es el de la sugestión colectiva pues se da en varios puntos del país al mismo tiempo y, sin dejar de ser esto algo concreto, no se nos aclara más- con lo cual el título también podría servir para nombrar una hipotética "representación teatral"; hay por último una rebelión interior sincera y pasionada del narrador quien se "emperra" en dejar una versión de lo sucedido que refute a la oficial.

"Pero ahora debo seguir de cualquier manera, a como dé fin a estos apuntes. Por Muleque y por mí; pero más que por los dos, por eso que ha pasado y que los demás callan... Es inútil que quieran convencerme de que no hubo combate, que no se disparó un solo tiro, que las tropas volvieron tranquilamente a sus cuarteles y que todo sigue como antes (...) Cuando alguno entra como borracho, arrastrando los ojos por el suelo, lleno de moretones y con los huesos rotos por los golpes, sé que es otro que ha mentido, que no se ha animado a decir la verdad, y lo desprecio. Yo tampoco volveré; por eso escribo esto, para que se sepa lo que ocurrió." (Baldío, p.41).

"El aserradero".

En este relato las notas a destacar son: la relación con otros relatos, el punto de vista y una trama sutil. Elementos todos que están en íntima conexión con la identidad del narrador y aún con la del autor interno.

Respecto a la malla literaria internarrativa cabe decir que: a) María Domínguez Otazú, la prostituta de la historia, es la protagonista de "Borrador de un informe" y este cuento a su vez, es resumido en "Cuerpo presente" de Moriciencia gracias a la inclusión en el mismo de María Domínguez; b) "El aserradero" -como ya dijéramos- es una de las historias superpuestas contadas por el gordo en "El y el otro" (donde el narrador cede la palabra al gordo quien relata este cuento de aquél); c) como hipótesis, adelantamos que el autor interno de "El aserradero" (y de "Borrador..." puesto que en ambas ficciones interviene la Otazú) lo sería también de las historias que se cuentan en "Cuerpo presente": Roa l -el narrador de "El y el otro"-; d) hay referencias muy concretas a Hijo de hombre: el Cristo del cerro, Itapá (el lugar donde se desarrolla la historia), los "entierros" de la Guerra Grande.

Para referirnos al punto de vista antes nombrado tenemos que mencionar brevemente el argumento. Dos campesinos se disputan desde la niñez el amor de una mujer. De grandes, una circunstancia fortuita decide la cuestión. Cuando Eulogio vuelve del servicio militar -del que ha sido exonerado Manuel- los encuentra ya casados. Parece desentenderse entonces de todo y un tiempo después se suma al "éxodo de braceros" que van todos los años a la Argentina. Pasa el tiempo y una mañana Pedro Orué, uno de los compañeros de trabajo de Manuel, le comenta a éste que ha regresado Eulogio, que lo ha visto. Al día siguiente todos buscan a Manuel sin hallarlo; Petronila, su esposa:

"... contará que lo ha sentido entrar en medio del sopor del curupá, que ha dormido a su lado hasta muy cerca del amanecer. "Esta ha soñado", dirá Pedro Orué por lo bajo a los otros. Pero es cierto que hay una manchita de sangre en la almohada como el borrrón de una cara con desciladuras, y regada por el piso la arenilla del cerro.

Y nadie, ni los baqueanos que han encontrado rastros como de dos hombres en lucha al borde de la caverna del cerro cuya profundidad no se conoce, y que han descubierto al primer golpe de ojo que esas pisadas con granitos de asperón en el piso del rancho no fueron dejadas por las alpargatas de Manuel, querrán decir lo que piensan." (Baldío, p.57).

Petronila empezará a esperarlo tercamente y pensará que Manuel fue con los braceros. Con el tiempo perderá la razón y se acercará a la casa de María Domínguez Otazú preguntando por el marido entre la clientela de paso. Gradualmente irá prostituyéndose.

Ahora bien, aparece en escena desde el comienzo del cuento otro personaje que no es Orué ni ninguno de sus compañeros; que tiene un nivel cultural distinto y un lenguaje salpicado de argentinismos aunque parece ser compañero de infancia de los protagonistas (datos que se deducen de su modo de hablar y por lo que nos dice); tenemos que suponer provisionalmente que este personaje llega a Itapé luego del asunto central y entonces trata de imaginar lo que sucedió. Al menos si creemos todo lo que nos dice. Deducimos también que debe haber hablado con Orué para enterarse de la posible vinculación de Eulogio con la desaparición de Manuel. Este personaje es el narrador. Un narrador que no se limita a una "reconstrucción de los hechos" sino que ficcionaliza lo sucedido. Al punto que "conversa" con su amigo desaparecido -que a estas alturas ya se ha vuelto "su" personaje- y da señales de una omnisciencia inequívoca e inaceptable si tomamos su narración como una crónica veraz y objetiva. Una buena parte del relato por consiguiente es la "versión" de lo que pudo tener lugar entre Eulogio y Manuel y entre aquél y Petronila.

Adolfo L. Aldana señala que "...se mezclan aparentemente dos puntos de vista, el de tercera persona y el de primera persona. El examen cuidadoso de este aspecto del cuento revela que los hechos que se relatan objetivamente, los que se sabe por cierto que ocurrieron, dan la sensación de ser narrados por un personaje fuera de la historia, es decir por un narrador en tercera persona. En cambio en los sucesos en que se dan indicaciones de que son sólo especulación, aunque, como veremos, la conjeturación se hace con base en hechos objetivos, el narrador entra a formar parte de la historia. En otras palabras, la especulación acerca del presente se combina con la historia de las relaciones de los personajes, de cuyos acontecimientos fue parte también el narrador." (226).

En rigor habría que distinguir tres tiempos: un pasado lejano (el de la niñez), uno inmediato (el del suceso central) y un presente (el de las especulaciones-ficciones del narrador). Este personaje narra los episodios de la infancia en primera persona, reconstruye el posible crimen en tercera persona

e intercala cada tanto pensamientos en voz alta -falsos diálogos con Manuel-, monólogos en realidad, en los que va fabulando la historia. (El "presente" de Aldana es el "pasado inmediato" en nuestro sistema).

Tenemos por tanto -en correlación con el tiempo- más de un punto de vista: en la fabulación de ciertos hechos a partir de un enigma el narrador se comporta como un autor que recrea la realidad y lo hace en tercera persona; en la narración de un pasado lejano el narrador procede casi siempre como tal y alterna el uso de la primera y segunda personas; en el presente asistimos al acto mismo de la creación literaria donde vuelve a usar las dos primeras personas.

El diseño (estructura) de la obra sería entonces: una introducción donde se nos da la historia y la situación de la región y un bloque, del segundo al octavo eslabón, en donde los hechos cronológicamente extremos (comienzo y fin del caso) están narrados precisamente en el segundo y octavo apartados. Dentro de este bloque la reconstrucción de la anécdota central se intercala con los recuerdos y especulaciones desde el tercero al séptimo minicapítulos.

Ahora creemos razonable centrar la atención en este personaje autor-narrador sobre el que elaboramos una hipótesis al comienzo. Decíamos que tiene una dimensión fabuladora. Veamos este pasaje que torna inaceptable su reconstrucción objetiva del caso:

"Petronila trató de ahuyentarlo con buenas razones... Pero él creyó que Petronila cedía. Una mañana, enveleñonado, quiso forzar la mano. Petronila -¡lástima que no lo supieras!- se defendió con el cuchillo de la cocina y le marcó la cara de un tajo." (Baldío, p.52).

Aquí tenemos un ejemplo de sus "conversaciones" con Manuel. O si se prefiere, en esta versión-adivinanza de lo quizá sucedido y de la que es autor se ha reservado el papel de narrador omnisciente. En efecto, nadie puede saber el origen de la cicatriz de Eulogio -si es que la tiene-. Y Petronila no puede habérselo contado ni a él ni a nadie. Estrictamente, en este trozo coexisten el autor que habla con su personaje ("-¡lástima...") y el narrador omnisciente quien cuenta el episodio. Incluso en este trozo tenemos una muestra de una alteración fictiva del pasado lejano en función de la reconstrucción imaginaria del posible crimen.

Esta actitud de recreación literaria del narrador nos lleva a una pesquisa también literaria sobre su identidad: 1) María Dominga Otazú parece ser aquí de Itapé y sabemos por "Ración del León" que ella es de Manorá* y que cronológicamente pertenece a la niñez del personaje de "Cuerpo..."; 2) la ne-

*En realidad puede haber la posibilidad de que María Dominga sea de Itakuruvi y sea incorporada a Manorá en la ficcionalización que Roa 1 hace de su niñez (en Manorá Roa 1 es Libertio, Roa 2).

vela Hijo de hombre es recreada aquí en varios sentidos: se cambia el lugar donde se hallaban los "entierros" (en la novela se los hallaba en Sapukai y aquí en Itapé), se alude a un Casiano que hace pensar en Casiano Jara; 3) el narrador de "Cuerpo..." es un personaje que se comporta como un autor, en realidad ficcionaliza su infancia y su obra de ficción Hijo de hombre (en exacta correspondencia con lo que sucede en este cuento); 4) tanto el narrador de "El aserradero" como el de "Cuerpo..." son afectos a juegos de palabras muy similares: "para que nos entiendan del revés", "vida al revés" (Baldío, pp. 48 y 53), "la luz es negra del revés" (Moriciencia, p.46); 5) ambos personajes hablan a solas con sus criaturas y/o con auditorios reales o imaginarios ("Y si me apuran", frase común a ambos textos). *

Podemos entonces afirmar y precisar nuestra hipótesis: se trata de un mismo personaje que hace ficción a partir de su niñez y de sus propias obras de imaginación, que habla a solas con sus personajes y/o interlocutores falsos y ante auditorios igualmente reales e imaginarios, que recurre en fin a imágenes invertidas, en cierto modo antitéticas, muy similares. Estamos pues ante un narrador que nos cuenta una fábula de la que es autor pero que nos la presenta como algo verídico.

Hay que distinguir entonces dos planos superpuestos. El personaje es un autor y se reserva el papel de narrador amigo de los protagonistas en su obra ficticia. Se descubre al autor bajo la piel del narrador por varios aspectos de su personalidad arriba señalados (es el narrador-autor de "Cuerpo...", es decir Roa 1-autor que se convierte en Roa 2-narrador) y por su omnisciencia (tanto en ciertos sucesos de la juventud como en la reconstrucción de la anécdota central). De este modo recrea su infancia y su novela Hijo de hombre (cambia su lugar de nacimiento Itakuruvi, por el de Itapé y allí hace actuar a la Otazú; alude al Cristo del cerro, a los "entierros") Pero, recordemos, también se da una recreación literaria ya dentro de la misma realidad imaginaria: el narrador-testigo de la niñez reconstruye el caso de la desaparición de Manuel ficcionalizándolo (sabe detalles y aspectos del asunto que son especulaciones más bien literarias que periodísticas) y en esta parte se conduce como un narrador omnisciente manifiesto. El nexo entre el pasado lejano y el reciente es el propio narrador que habla con un Manuel imaginario. Esta es la trama total y en estas "conversaciones" es donde por momentos se nota, se detecta, la superposición del narrador que habla a su amigo de la infancia (sea como narrador-testigo o como narrador-omnisciente)

*Recuérdese en este sentido al autor-narrador (Roa 1) de "Encuentro con el traidor", que parece comentar-contar su ficción a alguien. Por otra parte el hablar apologético nos remite a "mirar un espejo oscuramente" Corintios 1,13 (S. Pablo).
 **En realidad cambia también su lugar de nacimiento literario habitual (Manorá).

y del verdadero autor que hay bajo este narrador. La última cita es un buen ejemplo de ello. Pero quizá la mejor señal de la presencia del autor sea el "si me apuran" inicial que revela que precisamente en ese momento está contando este cuento a un auditorio (el círculo de escritores de Buenos Aires a que pertenecen tanto él mismo como el gordo).

Por otra parte, el autor interno (Roa 1) conserva para el narrador (Roa 2) el mismo papel que tuvo él en la realidad literaria de Hijo de hombre: completar con una investigación-reportaje un hecho (la desaparición de Manuel y el diario de Vera, respectivamente). En este sentido "El aserradero" reproduce estructuralmente a Hijo de hombre y el narrador guarda también un cierto paralelo con Augusto Roa Bastos puesto que narra los hechos en primera y tercera personas.

El lenguaje se convierte en un medio eficaz para ayudarnos a identificar al personaje. Encontramos palabras guaraníes (el vocativo "Guá" para asustar), guaranizaciones del español ("Perú", de Pedro), incrustaciones de hispanismos en el guaraní (la palabra "malicia" que llega a guaranizarse cuando se verbaliza: maliciá) y paraguayismos (las expresiones "de seguro", "hacer sebo", "ni por un casual"). Vocablos todos que indican que el autor-narrador es paraguayo. Pero también se encuentran expresiones típicamente argentinas ("ya está en otra cosa", "seguir dándole al palo") que hacen pensar en un emigrado. Esto se confirma en "El y el otro" donde sabemos que uno de los contertulios del gordo es el autor de este cuento quien se lo ha contado a aquél. Y este hecho está mencionado en "El aserradero" con el "si me apuran", como vimos.

Formalmente, el relato hace gala de virtuosismos narrativos cuando coexisten sin esfuerzo las tres personas de la narración:

"Iba aspirando con ansias el olor de las guayabas maduras... algo que se puede tocar con las manos, ¿no, Manuel?, como cuando éramos chicos y nos íbamos a nadar al arroyo. Me estarías hablando, aún ahora, y aunque no me hablaras, lo mismo lo sabría con sólo mirarte". (Baldío, pp.50-51)

Finalmente, desde el punto de vista temático, hay dos facetas tocadas de pasada que deben reseñarse: el exilio visto desde la perspectiva de los que quedan en el país y la historia de la región (y por extensión la del Paraguay). Sobre el primer punto veamos:

de donde proceden María Dominga Otazú y Pedro Orué, como podrá verse a través de otros cuentos. Este relato es por lo tanto una variante ficticia dentro de la propia "obra" de Roa 1.

"- No puede ser él. Hace mucho que está en la Argentina. ¿Para qué iba a volver? Allí hay trabajo de todo y para todos.
-Nunca le importó mucho el trabajo...aunque más no sea para refregarnos por las caras la ropa y los patrones alforzados que habrá traído de allá." (Baldío, p.49)

Sobre el segundo aspecto:

"Está en el mismo lugar donde comenzaron a aserrar los primeros rollizos, poco después de la Guerra Grande, cuando se subastaron las tierras del fisco dicen que para pagar las deudas a los vencedores de la Triple(...) Tal vez esto después de todo sea lo mejor... porque esta tierra, al menos la que yo conozco de la región del Guairá donde nací ha quedado nomás como en terrada en el pasado. La tierra y los hombres. Y si me apuran.....
Ahí, en las faldas del cerro, comenzaban los montes vírgenes que se han ido talando de a poco, una gran parte de los cuales, según las habladurías, fueron a parar a manos del mariscal brasileño que mandaba las fuerzas de ocupación. Ahora los explota La Forestal Paraguayo-Brasileira S.A., si se ha de creer a los letrados pintados..." (Baldío, pp.47-48)

En esta última cita está condensada la historia de los últimos cien años, la explotación de que fue objeto el Paraguay en ese momento. Hay una referencia al marqués de Caxias (el mariscal brasileño). Incluso parece insinuarse que la explotación continúa hoy día bajo otros moldes.

En este trozo se da además un paso momentáneo de la ficción dentro de la ficción a la ficción, un retroceder de la recreación a la realidad literaria (de la segunda a la primera capa de ficción). El personaje en tanto que narrador -Roa 2- habla de la región del Guairá donde nació (Itapá) y en tanto que autor -Roa 1- "vuelve", se dirige, al auditorio: el "si me apuran" tantas veces mencionado.

Desde el punto de vista geográfico hay otra referencia interesante: la región del antiguo Guairá está constituida hoy por tres departamentos -Guairá, Caazapá y Caaguazú-. De este modo quedan incluidos Itakuruví (sitio de nacimiento del "autor" de "Cuerpo presente") e Itapá (lugar donde se desarrollan este relato y algunos de los capítulos de Hijo de hombre) en la misma región. Es obvio que este narrador que nos cuenta una historia de la que es autor y en la que se reserva aquel papel cambia su lugar de nacimiento, o en todo caso nos da una referencia ambigua, para despiarnos pero las pautas inequívocas que nos remiten a Hijo de hombre y en especial a "Cuerpo presente" revelan su identidad. En cierto modo el Guairá es el centro del mundo roaiano como Araguá es el villorrio casacciano por excelencia (y Manorá -en particular, como veremos- parece ser el condado literario donde se desenvuelve Liberto o Roa 2, el personaje de Roa 1).

Más abajo aparece una frase sintomática -"Todo está como al comienzo..." que pone de relieve el primitivismo, el embrutecimiento de esa comunidad debido a las condiciones imperantes. El tiempo está como detenido. Y esto encierra una doble carga conceptual: el regreso a los orígenes (a las primeras épocas, en medio de la selva, un poco en la línea de Los pasos perdidos de Carpentier) y, por consiguiente, al mito. Desde este ángulo Manuel y Eulogio recuerdan relativamente al mito de los Gemelos de la cosmogonía guaraní.

"Borrador de un informe".

"Borrador..." se caracteriza por poseer dos unidades de impresión: la de la prostituta María Dominga Otazú (unidad de impresión principal) y el episodio del cura y los ladrones (unidad de impresión secundaria).

Brevemente, el argumento del cuento consiste en un informe que el Interventor prepara para el delegado del gobierno. En realidad, como el título indica se trata del borrador de un informe. Aparecen así grandes trozos de texto entre paréntesis, los cuales no se sabe si están destinados a alguien o son simples notas aclaratorias, pero lo que parece claro es que este material entre paréntesis no está destinado al delegado gubernamental.

En el cuento que se desarrolla durante la festividad de la Virgen de Kaacupé el informante ha tenido que vérselas con dos episodios criminales y con el peligro latente de la guerrilla antigubernamental (las montoneras, que sumadas a la fecha que figura al final del cuento hacen pensar en los disturbios que tuvieron lugar en el interior del Paraguay en 1958; ver Cronología al final del trabajo).

"Borrador de un informe" está dividido en ocho partes. En las tres primeras partes hay una presentación de la situación desde la llegada del Interventor hasta las muertes de las tres personas. En la primera sección el protagonista llega antes del 8 de diciembre y describe la caravana de peregrinos que llegan antes de la festividad con un desprecio manifiesto; aquí ya se habla de las conversaciones con el delegado del gobierno, de la festividad, de las montoneras, de las muertes, y estilísticamente ya puede verse que todo el cuento será el borrador de un informe oficial. El segundo y tercer segmentos son consecutivos e incluso anteriores al primero (casi siempre al inicio de cada sección hay una referencia temporal que permite una ubicación cronológica de los hechos en el relato). El segundo segmento empieza cuando llega el protagonista narrador al pueblo, cuando tiene lugar el episodio de la procesión grotesca con la Otazú oficiando de Cristo hembra e impidiendo la libre circulación de la tropa por la carretera. El tercer fragmento hace referencia a la amistad-complicidad del informante con el mercader cuya ascendencia no queda muy clara - se dice de él en diversas partes del cuento que es sirio, turco, libanés o simplemente

siriolibanes-. El cuarto y quinto episodios están dedicados indirecta y directamente al episodio de la Parroquia. El sexto -que no queda muy claro si es paralelo o inmediato al suceso de la Parroquia- vuelve a las relaciones del protagonista y la prostituta, concretamente a un episodio de humillación sexual (el interventor padece una enfermedad que hace pensar en parte en una epilepsia y en parte en una impotencia). El séptimo eslabón se centra en la muerte de María Domínguez Otazú y la última parte constituye la conclusión simultánea del informe y del cuento.

Por referencias anteriores sabemos que el autor, al autor interno, es Roa 1. el personaje literario que ficcionaliza su vida y sus propias obras de imaginación, el autor-narrador de "El aserradero", el mismo de "Cuerpo presente". Tenemos entonces un primer elemento de unificación: el autor interno de "El aserradero", "Cuerpo presente" (de Moriencia) y "Borrador de un informe", es una misma persona: Roa 1. Por otra parte, María Domínguez Otazú aparece aquí en Kaacupé, por los cuentos de Moriencia se sabe que es de Manorá y en "El aserradero" ejerce su oficio en Itapé. El nexo entre estos cuentos es muy complicado porque María Domínguez sería una prostituta que en principio pertenecería a la infancia del autor interno y en Itapé coexiste en plena juventud suya con este mismo personaje ya maduro y de regreso del exilio. Las complicaciones no terminan aquí: en "Cuerpo presente" posee una casa pública y goza de una vista excelente, en "El aserradero" ella sólo tiene un rancho al lado de un río y sigue teniendo muy buena vista; en el cuento que comentamos está ciega y muere al final del mismo. Todo esto hace suponer, al menos provisoriamente, que este personaje pertenece a la infancia del autor interno y que luego éste lo ha incorporado a sus obras de imaginación, dándole y quitándole la vista y la vida según sea conveniente.

Otro episodio que sirve de nexo entre el mundo de Moriencia y este cuento es la recreación de la anécdota del abuelo Pancho que tiene lugar en "Borrador de un informe". En "Cuerpo presente" el abuelo Pancho tiene el placer de morir, entre el juez y el jefe, al igual que Jesucristo: entre dos ladrones. En "Borrador de un informe" son precisamente el juez y el alcalde quienes intentan robar al párroco las urnas con los donativos de la festividad religiosa.

En el cuento que comentamos se dan cita varios temas: el problema sexual del narrador, el tema político subyacente (la venalidad de los oficiales, la poca seriedad del procedimiento jurídico para aplicar la justicia, la insurrección política ausente físicamente pero cuya presencia se siente en todo momento representada por los montoneros a los que se alude constantemente), el militarismo, la superstición, la arbitrariedad del Interventor (el cura que ha matado a las dos autoridades enmascaradas que trataron de robarle, es trasladado a la capital) etc.

Hugo Rodríguez Alcalá se ha ocupado de este cuento en un artículo titulado "Verdad oficial y verdad verdadera: "Borrador de un informe" de Augusto Roa Bastos" (227) en el que destaca los siguientes elementos: hay un solo narrador pero la narración es doble; una versión de los hechos está destinada a un informe oficial y la misma es falsa o parcialmente falsa y la otra es verdadera; hay dos crímenes, del primero se hace una relación exacta y del segundo una relación falsa; en la versión oficial del segundo crimen, el autor parece una víbora venenosa; en realidad el culpable es el narrador según se deduce de la versión no oficial o "privada". El profesor Rodríguez Alcalá también señala que el narrador protagonista se desdobra para ofrecernos dos versiones diferentes de los hechos y provocar en nosotros una sensación ambigua. Al desdoblarse el narrador se consiguen efectos muy sugestivos: produce el equivalente de dos narradores -un funcionario oficial y un hombre enfermo y perverso-. Esta técnica del desdoblamiento real o aparente se convertirá en una constante en Roa, en especial en sus dos novelas. Siempre según Rodríguez Alcalá "Nunca nos enteramos de si el narrador, al contar la verdad verdadera, está poniendo acotaciones al borrador del informe en que redacta la verdad oficial, o si solamente está leyendo ante uno o más oyentes aquel borrador y, aquí y allí, agregando párrafos no destinados al superior jerárquico. Tampoco sabemos si el narrador está solo, al componer su informe, y, en un soliloquio secreto, se dice a sí mismo la verdad verdadera". (228)

De todo esto puede anotarse una cantidad considerable de elementos que encontraremos en la obra de Roa, en especial en Yo el Supremo: hay un desdoblamiento del protagonista, la posibilidad de estar comentándolo a un auditorio real o imaginario (como a Patiño o a los interlocutores del gordo en "Contar un cuento"), la existencia de una casi apostillas (otra nota característica de Yo el Supremo), división de un informe en oficial y privado como la Circular Perpetua y el Cuaderno Privado, etc.

Como bien explica el crítico paraguayo el narrador es un funcionario subalterno a quien han nombrado interventor para mantener el orden durante las fiestas en Kaacy pé. Según este personaje el país se halla en plena prosperidad y progreso. Sin embargo, los representantes del gobierno en el interior del país ejercen un poder arbitrario y despótico que en realidad es un símbolo del régimen. Significativamente el delegado civil (el jefe del protagonista) es un militar a quien se lo conoce o llama simplemente "el señor Coronel" * (Rodríguez Alcalá puntualiza que el ajáritito o mejor ciertos militares suelen ser el blanco favorito de los ataques de Roa Bastos).

(227).- Rodríguez Alcalá, Hugo. "Verdad oficial...". En: Homenaje a..., pp. 279-294.

(228).- ibidem, p. 280.

* El despotismo del Coronel y el desprecio-miedo que siente por él el protagonista se sintetiza en un apodo que el narrador reserva para su jefe en el borrador: taguató (gavilán).

Otra faceta que pone de manifiesto la corrupción administrativa es la orden que le ha dado el coronel: incautar las urnas con los donativos (dinero y especies) que han hecho los peregrinos a la Virgen. El protagonista llega entonces a Kaacupé con poderes omnímodos sin respetar ningún tipo de procedimiento judicial. La crítica a las autoridades se recarga en el episodio de la Parroquia (la antes mencionada defensa que hace el cura de los donativos de la Virgen matando en defensa propia al juez y al alcalde).

El otro crimen -la tercera muerte, la de María Dominga- es falsamente notificado. Es un hecho en cierto modo más grave. Gracias a la amistad con el vendedor ambulante el narrador se vengó de la prostituta dándole muerte en la habitación contigua a su despacho con una víbora. La situación es la siguiente: la Otazú humilla al protagonista quien pese a su impotencia se siente atraído por ella; una noche éste decide vengarse cambiando de sitio los muebles (en este cuento ella es ciega) y colocando la víbora en el lecho. Ahora bien, al comienzo del cuento el vendedor había perdido la víbora amaestrada, había logrado conseguir otra venenosa y había afirmado encontrar al ladrón y haberle cambiado la víbora recuperando así la amaestrada. Esto se habría producido un momento antes de que el ladrón tuviese relaciones sexuales con María Dominga (así consta en la versión oficial). Sabemos que el sirio metió la víbora venenosa en la urna que fue colocada en la habitación contigua al despacho del Interventor. Lo que no se sabe es porqué desapareció la víbora venenosa, la cual nunca llegó (realmente) a la vivienda de ella. Puede suponerse que el mercader efectivamente rescató su víbora amaestrada pero hizo desaparecer la venenosa y robó la bolsa el ladrón para aparentar que se la "cambió". Así, la víbora venenosa no se encuentra, la amaestrada sí y lo único que tenemos es la "versión" del protagonista que como sabemos miente sin escrúpulos cuando lo cree conveniente.

Respecto al estilo nos limitaremos a consignar tres cosas: el paralelo bíblico entre el episodio de la Pasión de Cristo y los protagonistas del cuento, la descripción visual del "calvario" de María Dominga Otazú y la voz narrativa. Sobre el primero, si la rea del Guairá parece una versión invertida de Cristo (no sólo por sus respectivas identidades sexuales sino también por la antítesis pureza-impureza) el Interventor recuerda vagamente a Poncio Pilatos (teme las reacciones de la multitud). Sobre la descripción de la procesión con la prostituta cargando la cruz, la misma está lograda con una técnica verdaderamente cinematográfica, piénsese en la descripción de distintas zonas del cuerpo semidesnudo de María Dominga y el impacto que causan éstas en el protagonista lo que produce un efecto o sensación de montaje cinematográfico. Respecto a la voz narrativa, el cuento está narrado en primera persona. Sin embargo el episodio de la Parroquia -aunque en primera persona- tiene el estilo de una narración-descripción omnisciente e impersonal.

"La tijera".

La historia llama la atención por varios motivos: coexisten parlamentos dramáticos y una narración omnisciente e impersonal, a diferencia de los otros cuentos de Roa Bastos éste sigue una narración lineal en todo momento, por primera vez se centra en un universo totalmente femenino (las protagonistas son tres tías solteras y una sobrina adolescente y aparentemente inmadura, infantil), por último pone de manifiesto una técnica novísima: lo importante es el segundo plano, la anécdota secundaria del relato. Respecto a esta faceta cabe decir que el cuento pareciera exhibir una técnica literaria equiparable a un "zoom", a un ajuste de lentes cinematográficos para fijar alternadamente la atención en dos temas distintos que se dan en el cuento.

Brevemente, el argumento es el siguiente: Elsa, Amanda y Elvira son tres mujeres mayores y solteras que cuidan de una sobrina adolescente, Lía, hija natural de una hermana muerta al darla a luz. La obsesión de Elsa es apartar a su sobrina de todo peligro exterior, la sobreprotege y aísla de un modo anormal y sólo la saca a pasear por Palermo los domingos. Lía parece tener la edad mental y gustos de una niña de diez años. Si Elsa es una dictadora y Elvira un tantoraytra, Amanda ofrece un matiz de rebeldía contra el estado de cosas, contra el ritmo de vida, contra el ambiente asfixiante que se respira en la casa. La única diversión de las tres tías es leer en ausencia de la sobrina prensa amarilla. Les apasiona todo lo que esté relacionado con crímenes, violaciones, pasiones morbosas, que se publican diariamente en cierto tipo de prensa.

Puestas así las cosas, cabe añadir que Lía suele ir cada tanto a la casa de unos vecinos, los Ibáñez, unos exiliados paraguayos a jugar con los chicos. De todo lo expuesto ya es posible saber que el cuento se desarrolla en Buenos Aires y que muy indirectamente está presente en una atmósfera totalmente argentina un elemento extranjero. La presencia de lo paraguayo en Buenos Aires recuerda un poco el axioma cultural mencionado varias veces en la tesis: un elemento de una cultura trasladado a otra tiende a reproducir los elementos y características de la cultura madre.

Como decíamos, Lía suele ir a jugar, como una niña más, con los hijos del matrimonio Ibáñez. Allí conocerá a un exiliado político paraguayo que transitoriamente está alojado en casa de dicha familia. A partir de este suceso se desarrolla la acción principal del cuento: la hipervigilancia de Elsa, la exteriorización de la verdadera personalidad de Lía, la trama que ésta prepara para fingir ser la autora del crimen pasional que han estado leyendo sus tías en el diario con el objeto de desesperarlas (simula haber quedado embarazada del hombre que pretende ha-

ber matado con lo que enloquece a Elsa quien decide cargar con la responsabilidad del crimen y por esto es encerrada en un manicomio). Este tema ocupa la casi totalidad del relato. Paralelamente podemos saber que Lía tiene relaciones sexuales con el exiliado paraguayo. El título alude al instrumento con el cual Lía "cometió" el crimen que refiere el diario. Respecto al estilo puede decirse que Augusto Roa Bastos parodia conscientemente el estilo de las novelas cursis y de cierto tipo de cine similar. El tipo de crónica policial, la actitud y reacciones de las tías, el juego de luces de neón que desde el edificio de enfrente ilumina intermitentemente el dormitorio de Lía, la anécdota del relato en sí misma, etc. producen esta impresión.

Pero lo que nos interesa a nosotros es la anécdota secundaria: la historia del político paraguayo cuya presencia ausente se siente en todo el cuento y que recién aparece en la escena final. Esta especie de "Pepe el romano" paraguayo es un periodista vinculado a la guerrilla antigubernamental paraguaya que ha debido expatriarse huyendo de una muerte segura. Se ha alojado en casa de los Ibáñez y por la conversación final en el lecho (con Lía) podemos saber que hay casi medio millón de desterrados, que tiene que hacer su obra, que piensa escribir una novela y varios cuentos, que no anda muy bien de salud, que desde Buenos Aires también se puede ayudar a los de allá (Paraguay), que se ha encamotado (léase acostado) con la mujer de Ibáñez, etc. Por otras referencias a su persona en el cuento sabemos que le gustan los versos de Neruda, García Lorca y Miguel Hernández. Todos estos datos más la conexión existente entre "Encuentro con el traidor" y "La flecha y la manzana" permiten confirmar que estos tres cuentos tienen un mismo autor interno (Roa 1). Máxima que en "Encuentro..." hay una parodia de Hijo de hombre. Si admitimos esto, en el personaje del desterrado paraguayo podría verse una recreación que el autor interno habría hecho de sí. Es decir, como Augusto Roa Bastos, su personaje literario -lo repetimos- también es escritor, también es exiliado, también ficcionaliza su vida y su obra y en tal sentido se autoincorpora a su ficción. En nuestro lenguaje arbitrario y convencional, cualquiera sea su verdadero nombre, el amante paraguayo de Lía es Roa 2. Naturalmente si bien hay muchos elementos que permitirían una identificación fácil entre Roa y este personaje, no podemos caer en la ingenuidad peregrina de asociar al escritor paraguayo con un corruptor de menores (Lía tiene quince años en el cuento) o con un amante adúltero. Shakespeare escribió sobre locos y Faulkner otro tanto y los dos estaban perfectamente cuerdos. Lo que sí cabría decir es que Roa ha sabido amalgamar elementos de su propia personalidad con caracteres reales e imaginarios que conoció o fabuló.

Sobre la faceta temporal ya hablamos, se trata de una narración lineal. Tocante al tiempo epocal, el cuento parece haber sido escrito en 1955 pero no hay ninguna indicación que obligue a pensar que el relato se desarrolla en esa fecha. Más bien parece que se quiere dejar la sensación de un período oscilante entre la guerra civil del 47 y años posteriores (las referencias al número de desterrados y a la ciudad de Buenos Aires así como a las cotizaciones, limosnas y rifas de los comités de ayuda son signos inequívocos del origen y situación de los exiliados paraguayos) . Referente a la distribución del espacio, pese a la personalidad absorbente de Elsa, habría cuatro ambientes en el relato: el exterior (la ciudad de Buenos Aires con todo su bullicio), el interior (la casa de las tías, en especial el cuarto de costura), un espacio intermedio apenas referido (la casa de los Ibáñez) y un espacio lejano, evocado, el Paraguay.

Al comienzo hablamos de la casi incrustación de lo paraguayo en Buenos Aires. Este cuento es sintomático no sólo del desplazamiento de la acción de personajes paraguayos a personajes porteños -como señalaba Rubén Barreiro Saquer- sino también de la incorporación de la cultura paraguaya al gran mosaico cultural que constituye Buenos Aires (no olvidar que Buenos Aires es la primera ciudad paraguaya del mundo por encima de Asunción y la segunda ciudad judía del mundo después de Nueva York). Como apuntamos inicialmente, dentro de la obra folclórica total, la anécdota secundaria (el exilio) es más importante que el episodio de las viejas solteronas. La gracia del cuento reside quizás en cómo se las ingenia el autor para conseguir atraer la atención del lector sobre este aspecto aunque cuantitativamente concede más importancia al episodio folletinesco. Por otra parte, la historia de Lía y sus tías es en cierto modo una parodia paraguayo-porteña de La casa de Bernarda Alba .

"Hermanos".

Como ya se señaló anteriormente, este cuento está conectado temáticamente con otros ya señalados de otros libros. El tema de los hermanos separados por la guerra civil constituye una especie de constante en la obra de Roa y cada cuento puede considerarse casi como una "réplica" literaria del fratricidio babilónico.

"Hermanos" parece desarrollarse entre límites que van del Alto Paraná a las Misiones paraguayas (se nombra a San Juan Nepomuceno, los montes de Borja, etc.) y sería ubicable temporalmente entre 1960 y 1961. Como en los cuentos anteriores no se discute el resultado -los gubernistas han ganado el combate y los re-

beldes son perseguidos- . Este cuento presenta la particularidad de que el hermano gubernista para demostrarle lealtad al gobierno golpea salvajemente a su hermano prisionero. Si en "El prisionero" el hermano leal no reconocía a su hermano en el personaje titular, aquí no sólo Argüello reconoce al rebelde sino que como queda dicho lo golpea. El cautivo huye y luego de una fuga espectacular consigue llegar al rancho materno. Su hermano recibe órdenes superiores y debe capturarlo nuevamente. Llega a la casa familiar y allí debe enfrentarse a su propia madre quien le pide que mate a su hermano en presencia de ella puesto que los milicianos prisioneros no son fusilados sino torturados. Ante tal disyuntiva el soldado Argüello preferirá suicidarse en presencia de su madre y de su hermano el cual queda fuertemente impresionado.

Hay algunos elementos estilísticos y argumentales que distinguen a este cuento de los otros similares: la descripción de las brutalidades cometidas con los vencidos, la narración de la tortura de tres mujeres guerrilleras, la figura de la madre (todo un retrato femenino que por momentos recuerda por su fuerza al personaje de Gorki) y el hecho significativo de que por primera vez en la ficción de Roa Bastos se identifica políticamente al grupo gubernista - cuando dos mujeres campesinas se ofrecen para casarse con los prisioneros con tal de evitar que las maten, ellas se identifican como coloradas y el militar les recuerda que el ejército está al margen de la política y que él personalmente no pertenece a ningún partido político - ; una proeza estilística mencionable es el de los cambios de puntos de vista que se consiguen al desplazar la voz de la narración de la tercera persona omnisciente a las opiniones de los soldados que persiguen al rebelde Argüello quien escondido escucha la relación de las torturas brutales a que son sometidas tres mujeres guerrilleras por el teniente Varela .

Decíamos que en alguna medida la madre de los Argüello recuerda al personaje titular de la novela de Máximo Gorki. En efecto, es una campesina que no sabe nada de política pero alcanza a dislumbrar la realidad:

"Los verdaderos culpables están lejos de aquí. Duermen limpios y tranquilos en sus camas, mientras ustedes hacen el trabajo sucio y dan sus vidas para que ellos puedan seguir durmiendo limpios y tranquilos allá lejos. De esa clase de gente has venido a ser baqueano en tu propio pueblo. ¡Nunca creí que un hijo mío podía llegar a ser tan desgraciado...tan miserable!" (Baldío, p.167)

"La flecha y la manzana".

En este relato el protagonista de "Encuentro con el traidor" ya se ha reconciliado con el perseguidor, José Félix Ibáñez. El relato se desarrolla en el apartamento de Ibáñez quien ha invitado a comer al hombre del ojo de vidrio y aún no ha regresado a la casa. El visitante conversa con la esposa de Ibáñez, argentina, y observa a los hijos del matrimonio. De éstos, se destaca en particular Alicia a quien le gusta llamarse Luba y en esos momentos está dibujando láminas a partir de ilustraciones de la historia de Guillermo Tell. En "La flecha y la manzana" se condensan y convergen varias historias: hay alusiones a la presencia en la casa del refugiado político paraguayo, el amante de Lía en "La tijera"; naturalmente hay muchas referencias a la antigua camaredería de armas de Ibáñez y el visitante; Ibáñez es uno de los amigos del gordo de "Contar un cuento". Dada la multiplicidad de las facetas que se dan en este relato, tanto de carácter argumental como estilístico, intentaremos una breve reseña de las mismas para luego seleccionar algunas de ellas y ejemplificarlas.

Elementos argumentales: existe una situación de interrelación que se polariza en dos planos (el dibujo en sí y la situación psicológica que produce en ella el dibujo); a través del dibujo el visitante se identifica con la figura de Guillermo Tell quien, al igual que él hace treinta años, salva a un familiar suyo asumiendo una responsabilidad; en relación con el punto anterior cabe decir que la realidad del "traidor" se transfiere al dibujo (plano de la ficción dentro de la ficción) y la realidad de éste es transferida a su vez a la realidad del cuento cuando Alicia convence a sus hermanos para que recreen el episodio que da título a la narración; el exilio y sus características en una ciudad como Buenos Aires; se insinúa el descontento de la esposa y una cierta atracción por el refugiado paraguayo; como al descuido hay una recreación de la inclusión del autor en la propia obra (la niña parece incorporarse como un personaje más al mundo de su propio dibujo) a la manera de Velázquez en La rendición de Brada o Cervantes en el Quijote lo cual por otra parte nos remite a uno de los temas por excelencia de la literatura fantástica; el espíritu agresivo, intolerante, violento de Ibáñez está latente, larvante, a flor de piel en Alicia - parece haber una insistencia en cierto tipo de violencia hereditaria que no estaría limitada a esta familia sino al género humano, desde la niñez habría una violencia una maldad gratuita en el hombre - .

Elementos técnicos: la adjetivación progresiva que va centrando y delimitando el tema y la intensidad de la situación; la intensidad que se da por

* Ibáñez, criatura de ficción de Roa 1, coincide con una recreación literaria del gordo en "Juegos nocturnos" también perteneciente a Roa 1.

* Hay un "avance" de lo que sucederá, de la flecha que uno de ellos clavará en el otro en el párrafo final, algo que Alicia-Luba ya tiene en la retina antes de que suceda.

la eliminación de elementos adyacentes no concatenables con la situación argumental; cabría hablar de una apertura a otros planos de ficción por la con
denación de los elementos espacio y tiempo (en el espacio del dibujo se fusionan dos realidades, la del dibujo y la del duelo que tuvo lugar hace treinta años y simultáneamente el "tiempo" del visitante permite la conexión de su propia realidad con la realidad ficticia del dibujo); se da una curiosa com
binación de montaje espacio-temporal (en un mismo tiempo se dan dos espacios, el del dibujo y el del juego de los niños, en el referido espacio del dibujo coexisten el tiempo presente y el tiempo del pasado del protagonista que en cierto modo es un reflejo del montaje temporal producido por y en el espacio mental del visitante); técnicamente se alterna la narración omnisciente en tercera persona con diálogos de los personajes; en un momento dado el hombre del ojo de vidrio es utilizado como catalizador de lo que sucede en la casa - con su ojo sano ve el dibujo de la niña y el juego de sus hermanos y su ojo postizo capta cual pantalla cinematográfica esto mismo de un modo pasivo - y al final el narrador prescinde de él y cual camarógrafo desplaza la atención del lector-espectador a los niños con un movimiento de cámara, con un cambio de objetivo logrado estilísticamente al concentrar la atención en los niños.

Dentro de los elementos técnico-estilísticos, el empleo del vocablo nevisca actúa como nexo temático entre las dos realidades anteriormente señaladas. Se puede hablar de la "improvisada nevisca" que invade el dibujo y de la "otra ligera nevisca" que cayó sobre los bordes del cuello de gabardina del visitante.

La personificación en la traslación de elementos psíquicos a objetos atencionales que resuelven en una primera instancia la recurrencia de la obsesión agresora, puede verse en el siguiente párrafo:

"Los otros dejaron de soplar. El alfiler osciló una o dos veces más y quedó muerto. Un abucheo bajito pero bastante procaz reemplazó el vendaval. Entonces la ni
ña sopló a su vez con fuerza, un soplo corto y fulmíneo que arrancó el afilar de la mesa y lo incrustó en el pómulo de uno de los chicos, donde quedó oscilando con la cabeza para abajo, mientras el herido gritaba de susto, no de dolor". (Baldío, p.112)

Un fragmento del cuento donde se fusionan el factor estilístico y el temático de un modo casi imperceptible es el que se cita a continuación:

"Pasó la madre. Los gritos no cesaron con suficiente rapidez, esos gritos que traían el clamor de un campo de batalla entre el olor de un guiso casero, ruiditos de lápices y las tapas de un libro al cerrarse sobre precipicios, almenas, guerreros y caballos. Los ojos gr
ses, moteados de oro, de la niña, miraban seguros delante de sí en una especie de sueño realizado y las a
letas de la nariz habían cesado de latir". (Baldío, p.112)

"El y el otro".

"El y el otro" parece una ejemplificación de las ideas expuestas por el gordo en "Contar un cuento". Es decir aquí el gordo, narrador-protagonista, cuenta varios cuentos superpuestos, intercalados, interrumpidos unos por otros lo cual recuerda las capas de cebolla que constituían la metáfora central de aquel cuento. Decíamos que el gordo es el narrador-protagonista pero el gordo a su vez es narrado por el narrador de "Contar un cuento", por Roa 1. En este cuento, como adelantamos anteriormente, el gordo admite que alguien de los presentes le ha contado la historia de "El aserradero". En algún momento mezcla este cuento con el tema central de Cien años de soledad de Gabriel García Márquez y con personajes y situaciones de dos cuentos de Moriencia ("Ración del león" y "Cuerpo presente")*. En realidad, estas ficciones literarias aparecen conectadas e hilvanadas por el tema-aje del cuento: la historia de dos carteristas que son objeto de observación por parte del gordo durante la estación primero y luego en un viaje en tren. Esta última anécdota se reduce en última instancia a lo siguiente: un carterista trata de quitarle la cartera a otro quien lo reconoce y en medio de la multitud lo pone en evidencia ocasionando un escándalo que probablemente le significará la cárcel; pero lo verdaderamente importante es que entre uno y otro y hasta que el episodio tenga lugar hay como un aire de familia, un cierto parentesco espiritual entre el carterista en decadencia y el otro con falsa apariencia de caballero quien al final, luego de fingir respetabilidad ante el que ha tratado de sacarle la billetera terminará robándole la cartera (o mejor un trozo de papel higiénico pues no había otra cosa en el bolsillo) al gordo que ha estado observándolos. Una de las cosas que llama la atención del gordo en uno y otro es el tipo de manos que tienen y que servirá además de punto de partida para más de una sociación de ideas que desfilarán por la mente del gordo. Si la historia de los dos carteristas es verídica o apócrifa importa poco, lo claro es que el gordo en el momento presente del cuento está contando unas historias (arriba mencionadas) que aparecen intercaladas con ésta. Y todo parece indicar que está en uno de sus habituales "seminarios literarios" en los que relata historias que luego aprovecharán supuestos plagiaros, sus amigos-escriitores de poca monta entre los que se halla el narrador de "Contar un cuento". Por el argumento de las historias (la saga de una familia que termina mordiendo la cola y en la que el padre acaba siendo el abuelo de la misma criatura pertenece obviamente a la novela de García Márquez y las otras historias son demasiado paraguayas) queda claro que no existe tal plagio o mejor, que el verdadero plagiaro es el gordo. Como se señaló arriba, por el modo de narrar, el cuento en sí es un

* También se alude aquí a "Nonato" de Moriencia y a La Iliada de Homero aunque de pasada.

exponente de la superposición de capas de cebolla. En otras palabras lo que cuenta es no cada cuento en particular sino el "tufo de la cebolla" (el nexo, la atmósfera que unifica estos cuentos).

Vista desde otra perspectiva la narración roza el monólogo interior. Formalmente y a lo largo de doce páginas no se encuentra un solo signo de puntuación y si bien hay que tener presente que el gordo está contando unas historias y que es posible encontrar cierta coherencia en todo momento, por otro lado hay que recordar que el gordo casi siempre está borracho, habla en un lenguaje casi inentendible, un poco para sí mismo y si le falta de puntuación es ya de por sí una manifestación de virtuosismo literario, los vértices que unen este multirelato caótico se hallan en una zona próxima al del mecanismo preverbal. En efecto: el primer salto entre la historia de los carteristas y la del circo y los enanos está dado por la relación inconsciente establecida entre el tipo de manos del "punguista" y las de los trabajadores del circo; la segunda sucesión de ideas, otra vez gracias a las manos, nos remite por una única vez a la música, a Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, al pasado de pianista del gordo en suma; la multitud del an dén hará asociar al ser humano con las hormigas y el ganado; la noción de "ojo de la tormenta", de clímax inminente remitirá a la mente del gordo a la historia de "El aserradero" y por extensión (la selva, la idea de hermanos) a Cien años de soledad; el tema del incesto explícito en la obra del autor colombiano hará saltar el hilo narrativo a la historia de los enanos paraguayos (hermanos que ~~acaban~~ formando un triángulo con el domador) de Moriencia; los chillidos de celos de Bigger y su enfrentamiento ridículo con el domador harán derivar esta parte del cuento al enfrentamiento final entre los dos carteristas. En otros términos, el hilo conductor del relato es tá vertebrado por asociaciones de ideas o intuiciones más o menos inconscientes que responden a una idea básica: los nexos, el cordón umbilical, que unen secretamente a ciertas personas. Este es el pensamiento-sentimiento cla ve que anida en la psique del gordo. En cualquier caso, se utiliza o no la técnica del monólogo interior en estado químicamente puro, está claro que es te cuento se inscribe en la línea de narrativa de la corriente de la conciencia. Técnicamente, y como consecuencia de este tipo de obras, se produce un caso de montaje temporal (las ficciones referidas, el asunto del tren, el pa sado del gordo y el presente del relato). Sin embargo también se evocan varios espacios utilizando como centro el momento en que se narra la historia del gor do que está contando estas historias.

Estilísticamente se aprecia un lenguaje aporteñado (feto, punguista, cro to, hacerse humo, fanfa, chapar) y el cuento es representativo de la literatu ra paraguaya del exilio en la que la acción se ha desplazado a personajes por teños.

"El pájaro mosca".

"El pájaro mosca" fue hasta 1958 el cuento más ambicioso escrito por Augusto Roa Bastos. Como bien señala Hugo Rodríguez Alcalá en el mismo se dan cita elementos que podrían calificarse de "ficción culta". Escuetamente este cuento dividido en nueve segmentos trata de una vieja enemistad literaria cuyos orígenes se remontan a la época de oro de la cultura paraguaya -el novecientos paraguayo- y que en el momento presente de la narración dura ya cuarenta años. Antonio Ozuna, antiguo profesor de literatura, había descubierto un plagio cometido por José María Funes a partir de un texto original del iluminista francés Georges Cabanis. Esta denuncia tuvo lugar en el Hotel Colonial en el seno de los autores paraguayos de la época (Godoi, Pane, Domínguez, López Decoud, Campos Cervera)* y aunque oficialmente el plagio no pudo probarse la figura de Funes quedó deteriorada, su carrera literaria se interrumpió y mereció la ironía de gente como Godoi (el personaje que en Yo el Supremo viola la tumba de Francia) y Domínguez. Como consecuencia de esto, Funes repartirá su vida entre los negocios de bienes raíces y compra de obras literarias, ejemplares de colección, etc. y perseguir sistemáticamente al profesor Ozuna. Así, no vacilará en recurrir a intrigas de tipo político para apartarlo de la cátedra y llevarlo a la cárcel. Luego de esto, ante la indigencia de Ozuna, será Funes quien le compre paulatinamente toda su biblioteca. Una obsesión particular de Funes es una edición príncipe del Quijote de 1605 con anotaciones del propio Cervantes que constituye una verdadera joya de coleccionista y que está en poder de Ozuna quien se niega a vendérsela. Este dato parece ser una manifestación de erudición apócrifa de Roa Bastos en la línea de Borges. Si el mismo existe realmente o no en la realidad del cuento es algo que no queda totalmente claro. Lo cierto es que luego de cuarenta años de privaciones el profesor Ozuna vende este Quijote a Funes quien termina comprobando que dicho texto es en realidad una novela inédita del profesor Ozuna. Con esto nos quedamos en la duda de si Antonio Ozuna se resistió a último momento a separarse de su tesoro literario o si intentó una ironía final dejándole a su antiguo rival un texto con alusiones cervantinas. Rodeando a ambos antagonistas aparecen en el cuento Alba (una hija hermosa pero loca de Ozuna), Delmira (hija de Funes), Otilia (una ex alumna de Ozuna quien está estudiando literatura en Buenos Aires y se encuentra de paso por Asunción) y se alude a la mujer de Ozuna que muere, a Rafael Barrett, a Julio -posiblemente el novio de Delmira, también profesor de no se sabe qué disciplina y con deseos de aceptar una cátedra en Córdoba, Argentina- y como quedó expresado también intervienen episódicamente Manuel Domínguez (la recreación literaria de éste aparece

* Harib Campos Cervera (padre). Es decir el escritor padre del hijo del mismo nombre, el cual sería autor de Caniza redimida y miembro -con Roa- del "Grupo del 40". Este Campos Cervera literario es por tanto padre del amigo de Roa.

ce un tanto diferente con ciertas preocupaciones sociales que parecen más propias de Barrett que del iniciador del mito de la excelencia de la raza paraguaya) y Juansilvano Godoi. La narración aparece fechada al final en 1958. Esto hace suponer que el momento de la rencilla literaria, cuarenta años atrás, tiene lugar en 1918, aproximadamente.

El cuento se inicia prácticamente al final de la historia cuando Antonio Ozuna vende su Quijote que en realidad se llama El prisionero a Funes. Intenta remos a continuación una evaluación de ciertos elementos que nos parecen destacables porque en nuestra opinión el tema del cuento es en sí mismo la propia literatura.

Como es habitual en Roa, o por lo menos en gran parte de su ficción, hay un texto dentro del texto, un ficción dentro de la ficción. Esta segunda capa de ficción es la novela inédita de Ozuna antes mencionada. En este caso, dada la importancia de este texto dentro del mismo cuento y la extensión que tiene, se trata de algo más que una pirueta literaria. Por la venta del texto titulado El prisionero nos enteramos en gran medida de la historia que se nos cuenta en la obra y además de la gestación de la narración misma (en el texto de Ozuna se explica la necesidad de que aquel se venda, llegando así a nuestros oídos por la lectura oral que hace Funes). Es decir, la trama se explica, "El pájaro mosca" se explica por sí mismo. Gracias a la venta de la novela inédita que para nosotros equivale a su "publicación", nosotros podemos saber que en ella misma estaba implícito el mecanismo de su "nacimiento". Este procedimiento recuerda la muerte de Valmont y su incidencia en la publicación de Les liaisons dangereuses de Ch. de Laclos a la par que la muerte de Vere (y su diario) o influjo correspondiente en Hijo de hombre del propio Eze Bastos. Se recordará que la inclusión de la obra en la obra misma es una de las categorías primordiales de la literatura fantástica acuñada por Borges como señaláramos antes.

Cervantes y Shakespeare ocupan una considerable importancia en el relato. En cierto modo ya hemos hablado de Cervantes y de su obra y la conexión que mantiene con este cuento. Pero hay más: en la "obra" de Ozuna hay citas y alusiones que hacen pensar en un paralelismo entre Funes y el autor del Quijote falso. Por otra parte, Ozuna como Cervantes va a prisión y como Cervantes se incorpora a su ficción e incluso habla de El prisionero en El prisionero como en la segunda parte del Quijote se habla del Quijote (recuérdese que en la obra de Ozuna se anticipa la venta de ésta a Funes). Vistas así las cosas, con independencia de la existencia real o falsa de la edición principal de 1605, este "Quijote" de Ozuna es una ironía sutil, una broma final, un sarcasmo postrero que el crítico dedica al plagario José María Funes. Respecto a Shakespeare las alusiones también son

numerosas: el título de por sí guardaría un lejano paralelo con el petirrejo que Ofelia elogia en acto IV, escena V de Hamlet como puntualiza Hugo Rodríguez Alcalá; Alba quien arrulla a un pájaro mosca invisible presenta de por sí un paralelo con Ofelia (el barro de los pies de Alba cuando se cruza con Delmira hace pensar a Rodríguez Alcalá en la "muddy death" de la heroína shakespeariana en el acto IV, escena VII de la tragedia); la pareja Ozuna-Funes hace pensar en Antonio y Shylock de The Merchant of Venice como lo hace notar el propio Ozuna quien se identifica con su tocayo shakespeariano (Ozuna será también quien identifique a su hija con Ofelia en otro momento del relato).*

Otro autor cuya presencia puede detectarse es San Juan el Evangelista. Pero esta presencia literaria se da en el plano estilístico. Como en el Apocalipsis en El prisionero se recuerda el futuro. Subsidiariamente se dan otros temas vinculados con la literatura: la recreación de la atmósfera literaria nacionalista-positivista del Paraguay de comienzos de siglo (subtema que no sólo roza la sociología literaria sino que en sí mismo constituye un fragmento más del rompecabezas roasiano cuyo fresco abarca la historia y cultura del Paraguay prácticamente en todas sus facetas), ciertos latigazos irónicos dedicados a los autores noveles y a los críticos literarios, la mención de Barrett y el episodio con el coronel Jara pone sobre el tapete el origen, el nacimiento, de la literatura social paraguaya que es así también incorporada al mundo de ficción de Roa (la referida situación con Jara es ilustrativa además de la censura que han padecido los intelectuales paraguayos a través de la historia del país), finalmente el cambio de actividades de Funes a partir de su traspaso literario permite entrever su orientación hacia el nativismo, el nacionalismo narcisista-conservadorista que siguió cronológicamente al positivismo del 900 en la historia cultural del país.

En otro orden de cosas, la situación político-social del país no está ausente en este relato fantástico, tan literario y tan aparentemente apartado de la realidad concreta. No sólo se palpa la arbitrariedad de las autoridades (prisión de Ozuna, prisión de Barrett, censura, violación de Alba, detención de Julio) sino que está latente y de hecho al mismo tiempo el tema del exilio: Otilia está fuera del país y se encuentra sólo de paso y Julio está intentando salir al exterior -tégase presente que ambos son intelectuales, que ella está en Buenos Aires y que Julio trate de ir a Córdoba, es decir se toca el exilio concreto y el potencial y el destino casi obligado de los paraguayos de exiliarse en la Argentina. Ciertamente, estilísticamente hablando, Roa no escatima ironías para combatir la "visión de tarjeta postal" paraguaya que se pretende aparentar.

* Ozuna y Funes tienen más de un punto en común: pasan de victimario a víctima en dos planos y momentos distintos, ambos son viudos y tienen una hija, ambas hijas enloquecen. Esta fusión de identidades recuerda una vez más el tema panteísta tratado por Jorge Luis Borges en "Los teólogos".

Hugo Rodríguez Alcalá (229) considera este cuento como un experimento fallido pues si bien no ahorra elogios estima que el final resulta "demasiado abrupto y sin preparación suficiente".

Dice el crítico: "La estructuración del cuento, pues, fracasa por falta de proporción entre lo que el escritor cabalmente presenta y lo que apenas indica y alude". En otra parte hará notar que el suicidio (literario) de Ozuna que aparece como un recuerdo del futuro es más justificado que la repentina locura de Delmira (Delmira, al ser violada Alba, se identificará con ésta y arrullará como la hija de Ozuna, ya enloquecida, un invisible pájaro mosca; es obvio el intento del autor de "castigar" a Funes con el mismo mal-la locura de su hija- que a Ozuna). Estas objeciones de Rodríguez Alcalá nos parecen pertinentes pero no hay que olvidar que este cuento en cierto modo es un anticuento cuyo verdadero desenlace está al comienzo, momento de la historia en que se produce la venta del texto. Del mismo modo, nos vemos obligados a disentir con otras críticas de Rodríguez Alcalá quien manifiesta una excesiva preocupación por la identidad y actuación de Julio cuando lo verdaderamente importantes son el "tour de force" entre los dos viejos y el inmenso macroclima literario con connotaciones fantásticas que rodea al cuento y lo impregna.

Quede un comentario por hacer sobre el título. El pájaro mosca es el invisible pajarillo que acuna entre sus manos Alba y posteriormente Delmira. Este pájaro mosca es en cierto modo el símbolo, la imagen, de una libertad reprimida, asfixiada, que refleja el ambiente chato, aplastante de Asunción. Curiamente, en apoyo de esta interpretación es oportuno contrastar el nombre del libro de Ozuna -una suerte de título interno del cuento de Roa-: El prisionero. Este título refuerza la idea de falta de libertad, no hay que olvidar que Ozuna perdió su cátedra, fue a la cárcel, está en la indigencia y en cierto modo está prisionero en su propio país. Fortuitamente o no, zoológicamente hablando el pájaro mosca o colibrí es un ave que vuela para arriba, para abajo, para atrás, de costado, en cualquier dirección pero nunca hacia adelante. y en el cuento de Roa la linealidad narrativa está rota desde el inicio, se hacen retrocesos y adelantos alternadamente pero a partir de la penúltima situación. De este modo, el título del cuento condensa un doble peso específico: temático y técnico. *

(229).- Rodríguez Alcalá, Hugo. "Un experimento fallido: "El pájaro mosca" " en: Narrativa hispanoamericana, op. cit., pp.63-69.

* Por la conexión que existe entre los cuentos de El baldío y los siguientes preferimos dejar las conclusiones generales al final de la cuantitativa.

T O M O 2

3) LOS PIES SOBRE EL AGUA (230)"Ajuste de cuentas"

En el volumen anterior, al comentar "Contar un cuento", adelantamos algunos aspectos concernientes a "Ajuste de cuentas". Como dijéramos, el narrador del cuento anterior es el protagonista de "Ajuste de cuentas". Al igual que en "Cuerpo presente" el narrador-protagonista habla con un interlocutor imaginario. En este caso el relato tiene la apariencia de una entrevista periodística que se nos presenta como una declaración registrada en cinta magneto-fónica. También habíamos dicho que se dan dos planos de realidad en este cuento: el plano de la realidad del cuento y el de la ficción que imagina el protagonista. El paso imperceptible de un plano a otro se realiza sin que haya la mínima alteración en la sucesión de los hechos que componen la historia. Pedimos disculpas por recurrir tantas veces al cine pero el ensamble de la realidad cotidiana (el protagonista es un exiliado paraguayo en Buenos Aires, un intelectual afecto a Sturgeon, a la literatura fantástica, quien frecuenta dos círculos distintos: el de unos escritores habituados a plagiar a los unos a los otros y una célula de exiliados políticos paraguayos que se denomina Libertad o Muerte y que en realidad es poco operativa) y el salto imaginativo que le provoca al protagonista el ver pasar en el desfile al embajador paraguayo en Buenos Aires, San-la-Muerte* (un militar recompensado por el régimen paraguayo por haber derrotado a la guerrilla, de triste memoria por sus actos de crueldad que hacen pensar en un personaje verídico de la actualidad), recuerda el paso al plano onírico que da Edward G. Robinson en La mujer del cuadro de Fritz Lang. A partir de ese momento todo el cuento es la imaginaria política que concibe el protagonista. En realidad, en este caso, es la ficción la que abarca a la realidad dentro de los límites del propio cuento y no la realidad la que engloba a la imaginación. Es decir, pertenece a la realidad la visita de Pedro Amberé quien lleva al desfile al protagonista, también pertenece a la realidad la amistad que tiene éste con el gordo y el carácter antiintelectual de Amberé, pero las frases que atribuye al gordo -pertenecientes a "Contar un cuento"- , la inclusión de éste en la célula conspiradora, el contar todo esto al supuesto periodista, la historia del ciego que se nos presentaba resumida en el otro cuento, la suplantación del ciego por el protagonista-narrador para matar al embajador, la presentación de toda esta historia como una ampliación del original que teóricamente este supuesto plagario habría escuchado en "Contar un cuento", todo esto es ficción dentro de la ficción. Forman parte de este mecanismo ficticio los datos temporales diseminados en uno y otro cuento: "Contar un cuento" está fechado en 1955 y "Ajuste de cuentas" aunque data

(230).- Roa Bastos, Augusto. Los pies sobre el agua. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967. De esta antología y las siguientes se analizan sólo los cuentos nuevos.

* El culto de San la Muerte se deriva de la imaginaria religiosa. Todavía hoy se hace artesanía religiosa gracias a la tradición de los santeros en Tobatí.

de 1967, se desarrolla en 1958 con lo que se pretende hacernos creer que "Ajuste de cuentas" es el plagio que el narrador habría hecho de la anécdota que él afirma haber escuchado de labios del gordo. Sin embargo, las numerosas pistas falsas, colocadas adrede por otra parte para que una lectura atenta permita entrever las "mentiras" del autor-narrador, impiden tomar esto al pie de la letra. La propia organización del cuento deja a las claras que hay que desentrañar trozos de realidad de toda la ficción que el narrador está contando. En realidad el cuento es una puesta en escena, un "rodaje en directo", del acto de la creación literaria. Nosotros lectores estamos leyendo-asistiendo al momento mismo en que un autor está imaginando-escribiendo una obra que es el cuento mismo. Tenemos motivos para suponer que no existe en ese momento ningún interlocutor pero no descartamos la existencia de la grabadora. Esta bien puede ser el instrumento de trabajo con el cual registra su cuento en elaboración este narrador, este escritor, este personaje literario que escribe, que para nosotros es Roa 1. Tenemos entonces que Roa 1-como Roa Bastos-, reiteramos, está escribiendo un cuento al cual se ha incorporado como protagonista conservando su identidad. De este modo el conspirador-terrorista que suplanta al ciego para matar al embajador es, por llamarlo de algún modo, Roa 2 (a estas alturas es casi necesario aclarar que la llegada del embajador, mejor su nombramiento en Buenos Aires, ha acicateado a la célula que se ha propuesto matarlo, ejecutarlo; gran parte del cuento gira en torno al procedimiento, a la elección del lugar y modo, etc.).

Como en "El aserradero" aquí se superponen en un momento dado el autor que concibe el cuento y el personaje que hace de sí mismo para protagonizar su propia historia de ficción. Otro punto en común con el cuento referido es el lenguaje apoteósico que detentan ambos protagonistas lo que contribuye a afirmar que ambos son una misma persona. Habíamos referido la relación de este cuento que comentamos con Moriencia. Otro nexo que une "Ajuste de cuentas" al otro libro de Roa es cierta frase del maestro Cristaldo que aquí aparece en boca de uno de los conspiradores. *Esta serie de hilos da consistencia, una vez más, a la idea de que Roa 1 ficcionaliza a partir de su infancia y de sus obras de ficción logrando una curiosa amalgama, una ficción de ficciones.

Estilísticamente, Roa 1 repite frases y situaciones que permiten equiparar su asesinato literario del embajador con lo que él imagina cuando va pasar a éste en el desfile. Como al margen, hay alusiones a la situación de los desterrados, a las rifas y comités de ayuda a los refugiados, que contribuyen a unir este cuento con otros antes analizados (pertenecientes a El baldío) en una misma atmósfera temática. Igualmente se sabe que el cabecilla irá luego a la guerrilla con lo que tácitamente se pone de manifiesto la militancia del desterrado paraguayo

* "Cuando no hay lo que sirve, sirve lo que no sirve", dice Menchaca.

yo (una de las características de la literatura del exilio según Bareiro Saguier) y la guerrilla que los exiliados paraguayos organizaron desde la Argentina contra el gobierno paraguayo en aquellos años (ver Cronología).

Quedan por citar ciertos elementos literarios que emparentan este cuento con otras obras de Roa: Pedro Amberé es en cierto modo una réplica de otros personajes de otras obras de Roa (Muleque y el futuro Raimundo Loco-Solo, hay incluso palabras clave como "nuca" que identifican en algún sentido a Amberé con Loco-Solo y el narrador de "Ajusta..." con Carpincho), en este cuento se preanuncia una situación clave en la obra de Roa que será la base de la estructura de Yo el Supremo (Roa 1 se interpreta a sí mismo, interpreta-suplanta al ciego como hará luego con el Dr. Francia en la futura gran novela y como en ésta registra datos en una grabadora; incluso se puede observar el hecho de que todo el cuento es un monólogo dramático en el que el protagonista como el Dr. Francia habla solo ante un interlocutor tan inexistente como Patiño y hasta puede advertirse un cierto narcisismo de Roa 1 en su operación de afeitarse ante el espejo que es como una versión resumida del desdoblamiento de personalidad que caracterizará a Francia).

Por todo esto, "Ajuste de cuentas" no sólo se interconecta con El Baldío y Moriencia sino que preanuncia en gran medida a Yo el Supremo. Quizá por esto en Yo el Supremo y a través de Patiño se recrea un hábito del embajador paraguayo: que dar con los pies metidos en una palangana de agua mientras lee los diarios (como veremos luego Patiño asume una actitud idéntica que se convierte en un símbolo literario del cual nos ocuparemos oportunamente).

4) MADERA QUEMADA (2 3 1)

"Kurupí".

Este cuento tiene un interés especial por su sustrato mítico (que trataremos oportunamente en la sección correspondiente); en otro orden de cosas, en los proyectos iniciales de Roa Bastos iba a ser el penúltimo capítulo de Hijo de hombre. Por esto hay un número considerable de personajes, aspectos argumentales, referencias a otros capítulos de la novela, etc. Aunque el tema de Kurupí será tratado luego no podemos dejar de mencionar la idiosincracia de Melitón Isasi: es un hombre que elude la obligación de ir al frente y su misión en el pueblo consiste en rastrear a los "emboscados" que por una u otra razón no se han alistado (Isasi está al margen de la guerra por ser cuñado de un personaje influyente de Asunción); al mismo tiempo su vida sexual desaforada comete todo tipo de atropellos aprovechando la ausencia de los hombres en el poblado. Ya podemos acotar entonces dos temas vinculados a la narrativa de la Guerra del Chaco: la exoneración de las obligaciones militares durante la guerra por parte de los paraguayos pudientes o con vinculaciones políticas y el comercio sexual con las mujeres durante la contienda.

Por estar excluido de la novela, "Kurupí" goza de cierta autonomía con respecto a Hijo de hombre. Presenta algunas diferencias que creemos merecen consignarse. Por un lado el padre de los Goiburú "muere" de un modo distinto en el relato e igualmente cambia el destino de su hija Esperancita en el mismo. Por otra parte aparece aquí una abuela ciega de los Goiburú que no figura para nada en el diario de Miguel Vera. Esta abuela en sí misma es un personaje interesante por ofrecer conexiones con otros personajes de otras obras de Roa (es ciega como María Dominga Otazú y tiene el mismo nombre, Emerenciana, que la tía del ex-niño narrador de Moriencia; también es curandera como Jobiana la madrina-tía de Juan de Dios el primo del mencionado narrador de Moriencia). A la luz de estos elementos no sólo es comprensible que este texto esté apartado de la novela sino que además es atendible suponer que el mismo es producto de la imaginación del segundo narrador de Hijo de hombre: Roa 1, el escritor que recibe de manos de la Dra. Monzón el diario de Vera y lo completa escribiendo los capítulos pares de la novela. Nuestra interpretación del porqué está separado este capítulo de la obra es que dichos capítulos pares son una crónica veraz, una indagación objetiva en donde quizá por una única vez Roa 1 no ficcionaliza y por ello no podía incorporarse a la novela este fragmento en el cual como queda señalado hay alteraciones de carácter argumental.

"Kurupí" se desarrolla en Itapé. Comienza en los prologios de la guerra y (231).- Roa Bastos, Augusto. Madera quemada. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1967. Prólogo de Pedro Lastra. De este libro sólo analizaremos "Kurupí" y "Niño-Azoté".

concluye-no queda muy claro- dos años después o quizá al fin de la guerra pues no sabemos si los Goiburú vuelven antes o al fin de la contienda. Probablemente al producirse la Paz del Chaco. Isasi, personaje titular, seducirá entre otras a Juana Rosa de Villalba (hija de María Rosa la chipera loca de Carovení y esposa de Crisanto, personajes de Hijo de hombre) y a Esperanza Goiburú (nieta de Emerenciana). Brígida su esposa simboliza un tipo de mujer: la víctima paciente, la mujer aplastada por la personalidad dominante del marido. También evoca vagamente el papel que cumple la mujer en la sociedad paraguaya, un papel de segundo plano en una sociedad tradicional y patriarcal. Como en la novela, los itapeños soportan con estoicismo las plagas (idem a Isasi). En cierto modo éste con sus doce guardaespaldas parece una imagen invertida de Cristo. El paralelo con Cristo no acaba allí pues al regresar los hermanos Goiburú y comprobar que su hermana ha quedado embarazada, éstos matan al cacique del pueblo y lo colocan en el lugar donde estaba ubicado el Cristo de madera que años atrás tallara Gaspar Mora. Esta imagen final se carga de un cierto patetismo y truculencia y en cierto modo es figura no sólo del paralelo con Cristo sino también de la crucifixión del hombre por el hombre.

Queremos cerrar este breve análisis recordando otros posibles nexos con otras obras de Roa: hay un lugar llamado Cabeza de Agua y en "Cuerpo presente" de Moriencia se habla de un sitio llamado Madre de Agua -ignoramos si se trata de una coincidencia o de una leve alteración intencional-; Pal Dositeo, un personaje del cuento, pronuncia una frase parecida a la del gordo (en Moriencia): "Hay que andar en la lluvia sin mojarse, mis hijos".

"Niño-Azoté"

Este cuento se maneja en dos planos temporales: el histórico-legendario y el de la evocación, del festejo religioso-teatral conmemorativo. Ambientada, la leyenda, en tiempos de la Revolución Comunera, más exactamente un poco después en 1743, refiere la historia de Pedro y Rosalía que pierden a su niño en la Navidad. El padre que ha estado preso por estar vinculado al movimiento comunero (es igual que su suegro, un antequerista), regresa para presenciar la agonía de su hijo. Curiosamente lo acompaña un soldado negro que lo ayudó a escapar. Este tiene un zapato y por allí se encuentra un enano con una matraca. No existe un tercer personaje significativo que acompaña al padre pero la muerte del niño en plena Nochebuena, la presencia del negro, la actitud de la madre que recuerda a la Virgen María (incluso tiene un sueño en el que el niño en su lenguaje le advierte de algo lo que constituye una alteración, una variante de la aparición del Arcángel Gabriel a María), todo esto hace pensar en una anti-Navidad, o si se prefiere en

un nacimiento a la otra vida. Los indios posteriormente atacarán el lugar y raptarán a Rosalía quien ya perdida la razón amamentará un niño de madera -presumiblemente un Niño Jesús al cual ha terminado por identificar con su hijo -. Más adelante su marido, que ha sobrevivido a la matanza, disfrazado de misionero lo logrará localizarla y rescatarla. Decíamos que el cuento ofrece un doble plano, el del suceso y el de la recreación-conmemoración que se lleva a cabo desde hace doscientos años en Tavapy. El narrador, que narra en tercera persona y parece haberlo todo aunque da señales de contar imaginando (emplea expresiones como "se supone que dijo"), comete un error involuntario o adrede cuando dice:

"Algo semejante ha estado sucediendo y no va a terminar de suceder en el ardiente y último día de 1743". (Madera, p.62)

Del texto se desprende que el hecho sucedió, y así se viene conmemorando, el 31 de diciembre y por numerosas reiteraciones en el cuento sabemos que la anécdota tuvo lugar un 24 de diciembre. Quizá la explicación radique en que dado el carácter legendario de la historia el narrador-trovador haya querido señalar una relativa imprecisión para marcar así el matiz que caracteriza a toda leyenda.

Teniendo presente que esta es una historia del Paraguay colonial que se nos cuenta con un trasfondo político (la Revolución Comunera) estimamos que con este cuento Augusto Roa Bastos cubre un vacío muy importante dentro del panorama total de su cosmovisión.

El personaje titular, que por alguna razón tiene y es conocido como el "Niño-de-los-cabellos-rojos" ha pasado a ser un elemento más del folklore paraguayo y esto mismo se trasunta en uno de los cuentos de Morlencia en que el maestro Cristaldo participa en la fiesta patronal que evoca estos sucesos tocando el tambor. Ahora bien, el maestro Cristaldo también vive subjetivamente esta historia y en ciertas ocasiones -como veremos- toca el tambor y habla solo. Ante esto, "Niño-Azoté" puede enfocarse de dos modos: como un simple cuento en donde se nos narra este episodio legendario de la Colonia o como la ampliación/exposición de lo que pasa por la cabeza de Cristaldo. Si aceptamos esto último el cuento sería la exposición objetivada de alguien que conoció bien al maestro Cristaldo: el niño de Itakuruvi, su alumno, quien aprendió de Cristaldo a hablar solo con un interlocutor imaginario: Roa 1.

La narración objetiva e impersonal, el paso del mito a la fiesta religiosa, las precauciones y cautelas del narrador al referir los diálogos, todo esto nos inclina a pensar que el autor interno del "Niño-Azoté" es el ex niño de Itakuruvi. También puede ser otra señal de ficción el hecho de que Cristaldo festeja la celebración en Itakuruvi en "Bajo..." y aquí transcurre ésta en Tavapy (Roa 1 trasladaría la acción a otro lugar, en la ficción, a Tavapy).

5) MORIENCIA (232)

De este libro consideraremos los primeros cinco cuentos como una unidad ya que constituyen un avance de una novela inédita que presumiblemente es o será Contravida. Al margen de estos cinco cuentos también analizaremos "Juegos nocturnos". Los demás cuentos ya habían aparecido antes en otros volúmenes.

Los cinco cuentos de la sección son: "Moriencia", "Nonato", "Bajo el puente", "Ración de león" y "Cuerpo presente". Estos cinco cuentos tienen además puntos de contacto con "Cuando un pájaro entierra sus plumas" de Cuerpo presente (233), "Chepé Bolívar" (una colaboración reciente de Roa para con una revista madrileña) y con "El opio de los pueblos" -un fragmento-avance de su novela, inédita también, Los chamanes que apareciera en la revista chilena La Bicicleta. Toda esta interrelación en cierto modo nos obliga a un tratamiento casi consecutivo de estos relatos. "Chepé Bolívar", aunque es un cuento autónomo, es en cierto modo una variante, casi el equivalente literario de una réplica pictórica del cuento "Moriencia" que da título al volumen que comentamos. Por esto al analizar como un solo bloque los cinco cuentos arriba mencionados, marginalmente, también hablaremos de pasada de "Chepé Bolívar".

"Moriencia".

Aquí el narrador-protagonista (casi con toda probabilidad Liberto el protagonista de "El opio de los pueblos"; para nosotros en nuestro lenguaje técnico-convencional Roa 2) viaja a Manorá en un camión mixto con una vieja palabrera. El viaje se realiza de noche y todo parece indicar que el narrador regresa a este lugar, probablemente su pueblo natal, luego de mucho tiempo. Ambos conversan, recuerdan, aspectos y características de Chepé Bolívar. Chepé Bolívar era, al parecer, un ex-telegrafista que pasó los últimos años de su vida preparando su propio féretro. Veinte años para ser precisos.

A continuación ofrecemos una pequeña selección de frases y fragmentos que explican la personalidad del ex-telegrafista y el asunto del cuento.

(232).- Roa Bastos, Augusto. Moriencia. Caracas, Monte Avila Ed., 1969.

(233).- _____. Cuerpo presente. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.

"La oí nombrar hace un rato a Chepé Bolívar. ¿Lo conoció usted? -pregunté a la mujer en el mixto.

-Al telegrafista de Manorá? Ésa, cómo no, si hasta su ropa yo la hacía!

Miente la vieja palabrera, dije entre mí, acordándome de que el telegrafista anduvo casi siempre en cueros, por lo menos durante los últimos años de su vida, que fue cuando lo conocimos nosotros.

-Alto, moreno lento, patas de pájaro. Siempre emponchado, en invierno y verano. De noche, cuando había luna, se encasquetaba un sombrero y encima, para más seguridad, se cubría con una sombrilla de mujer. Salía a caminar por ahí, asustando a la gente. ¿Cómo no lo iba a conocer! -gargateó la revendedora. No; si ya apenas sabía de su rancho, la contradije con el pensamiento. Desnudo, las ronchas untadas de sudor con lo flaco que era, se quedaba encerrado trabajando la madera de su caja, a la luz de una vela. Desde lejos se oían en la noche los golpes de la azualita y del formón sobre el tronco de árbol. Ya está telegrafando otra vez Chepé, se acuerda que decíamos en el pueblo cuando escuchábamos ese picoteo enterrado de pájaro carpintero.

.....
-Chepé murió cuando llegaron las tropas el año de la cruce
ciente grande. Murió en el tiroteo.

-No murió de bala -digo.

-Hubo quien dijo que del susto por la balacera y hubo quien dijo que de una bala perdida. Pero eso no fue verdad; tiene razón usted. El telegrafista murió porque ya tenía que morir nomás. Había estado esperando su muerte demasiado tiempo. El debió haber muerto en la sublevación del año 12. Pero de eso usted no debe acordarse. Ni habría nacido todavía.

Ni usted ni yo, como quien dice, habíamos salido aún del huevo. A Chepé lo conocimos ya viejo. Igual que al maestro Cristaldo. Usted se fue del pueblo mucho antes que yo, pero se acordará todavía lo parecido que eran, a pesar de sus diferencias, el maestro y Chepé. Lo veíamos al uno reflejado en el otro, como formando una sola persona.
.....

-Se decía que en la revolución del 12, los regulares que ocuparon el pueblo obligaron a Chepé a que transmitiera una noticia falsa. Un señuelo para demorar a los sublevados que se habían apoderado de un tren militar en Villa Encarnación, y atraerlos a una emboscada en Manorá. La única noticia falsa que Chepé transmitió mucho después, no ya como telegrafista, como mero corraveidile, un rondín de la estación, fue la venida del reemplazante del maestro. Se acordará que todos los alumnos, el maestro a la cabeza de la fila, fuimos a recibirlo con banderines tricolores y el canto del himno bien ensayado. Pero no llegó ese día ni ningún otro.

-Dicen que el telegrafista se negó. En Manorá no había ningún otro que supiera manipular el fierro del telégrafo. Probaron a aceitarle la mano con dinero. Chapé se negó. Le prometieron su ascenso a jefe de estación. Se negó. Hicieron el simulacro de enfrentarlo a un pelotón de fusilamiento. Nada, ni un chiquito se le melló el coraje. Dicen que Chapé seguía moviendo la cabeza.
.....

-De nada valió su actitud. Lo que él se negó a hacer para evitar una mortandad terrible, lo hizo otro. Nunca falta un roto por un descosido. Los regulares pudieron tramar el engaño. Largaron a toda máquina una locomotora cargada de bombas contra el tren de los insurrectos, y lo hicieron volar a medio camino. / Para luego es tarde lo que le voy a contar, la moriencia que hubo!

La vieja palabrera lo mazclaba todo ahora, con el apuro de que se le fueran a enfriar los recuerdos... Debí morir aquella noche... No dormí un solo día desde entonces. La víspera de su muerte le duró veinte años.

-No fueron veinte años... No piensa usted, señora -estuve a punto de increparla-, que para contar eso con verdad su frase debió durar exactamente la misma cantidad de tiempo, y que aún así faltaría o sobraría algo?.....

-Cuando Chapé murió -repitió la vieja que me vigilaba las ausencias-, los atacantes no habían hecho volar todavía la estación.

-La estación no voló en Manorá sino en Sapukai, veinte años atrás". (*Moriencia*, pp. 11-15).

Hemos abusado en la extensión de la cita pero por motivos comprensibles. El texto de la impresión de que la mujer miente, de que le falla la memoria, de que cuenta algo que le han contado. Sin embargo, una lectura cuidadosa permite constatar que el protagonista afirma cosas que también podrían ponerse en duda si las cotejamos con personajes y sucesos de los cuentos siguientes: quien andaba más bien en cueros, o mejor, quedó así luego de luchar con varios perros es el maestro Cristaldo de Itakuruvi; la obsesión por la luna o por el sol (una influencia lorquiana en Rosa por otra parte) es más bien una característica del niño de Itakuruvi, alumno en esos entonces de Cristaldo; en otro cuento, se nos dice que Chapé murió un año después de la creciente pero coincidiendo con la llegada de las tropas; la frase "El telegrafista murió porque ya tenía que morir nomás" recuerda mucho a una frase pronunciada por Silveria Zarza en "Cuerpo presente"; en los cuentos en que el narrador es el niño, o más precisamente el ex niño de Itakuruvi, nunca se habla de Chapé y sí del maestro Cristaldo; la alusión a la revolución del año 12 evoca inmediatamente al suceso que tiene lugar en la novela Hijo de hombre (allí hay un personaje, un telegrafista llamado Atanasio Galván quien delata a los revolucionarios desde Sapukai* al cuartel real de Paraguari desde donde envían un tren con bombas que explota en Sapukai; esto se produce como consecuencia de la huida del maquinista de los insurrectos lo que altera la hora de partida del tren rebelde comunicada por el telegrafista provocando así la explosión y una gran "moriencia" en la estación donde el pueblo se había congregado para despedir a los revolucionarios.....

*En Hijo de hombre aparece escrito Sapukai con k mientras que en *Moriencia* figura con c. Algo similar sucede con Itakuruvi. Por una cuestión de uniformidad de criterios hemos decidido escribir estos nombres propios guaraníes con k.

todo lo cual nos remite a la vez al cuento "Regreso" de El trueno entre las hojas); se nos dice que la única noticia falsa que transmitió Chepé Bolívar es la venida del maestro reemplazante y más adelante podremos saber que a la muerte de Cristaldo llega efectivamente un desconocido, el desconocido tantas veces anunciado por Cristaldo o sea su sustituto; vuelve a hacerse hincapié en el episodio de la locomotora que aquí choca a medio camino y no en la estación; se señala que Bolívar no durmió un solo día desde entonces y que esperó veinte años para morir; la observación que hace el protagonista a la vieja respecto al tiempo más la espera para morir de Bolívar hacen pensar en "La otra muerte" de Jorge Luis Borges; la manía de Chepé Bolívar de tallar durante veinte años su féretro nos remite casi obligadamente a Cash Sundren de As I lay dying de William Faulkner; la aclaración de que la estación voló en Sapukai y no en Manorá hace veinte años no sólo fija el tiempo y la fecha de la muerte de Bolívar (1932) sino que también hace inequívoca ya la referencia a Hijo de hombre; leyendo atentamente la novela de Roa Bastos se puede comprobar que Galván pese a ser el jefe político local, nombrado por su "heroica acción", padece unos remordimientos de conciencia terribles que se trasuntan en un tamborileo mecánico que hace con los dedos repitiendo el mensaje delator en clave morse; el significado de Manorá ("el lugar para la muerte") hace dudar de su existencia, máxime que en una de las variantes de este cuento se habla de Manorá del Guairá, incluso hace pensar en un villorrio imaginario equiparable a Macondo, Comala, Yoknapatawpha; el suceso de 1932 -- momento en que muere Chepé Bolívar -- también nos remite a Hijo de hombre (la rebelión de los paranaceros de Costa Dulce); por último, tanto Atanasio Galván como Chepé Bolívar aunque por distintos motivos son enterrados fuera del cementerio.

Todo esto nos obliga a reconsiderar la "verosimilitud" de lo que se nos cuenta en el cuento. Antes de emitir nuestra interpretación queremos precisar lo siguiente: no podemos analizar ni comentar Contravida por razones obvias y tampoco podemos ignorar la publicación de estos avances de la novela que adquieren así una cierta autonomía con respecto a la futura novela; por lo tanto nosotros interpretaremos lo publicado con independencia de que nuestra lectura de estos textos entre o no en contradicción con un comentario correcto de la futura Contravida. En síntesis, comentaremos a partir de lo publicado ya y basándonos en lo que dice el texto.

Retomando el comentario de los fragmentos y adelantando algo sobre los otros cuentos nuestra opinión es como sigue: el ex alumno de Cristaldo, natural de Itakuruvi, evoca su infancia en "Bajo el puente", asume la postura de un autor interno en "Nonato" donde cede la palabra al protagonista (el maestro Cristaldo), cuenta ficciones propias en "Cuerpo presente", "Ración del León" y aquí, donde ficcionaliza su lugar natal y su propia identidad.* Es decir, (el futuro) Roa 1 inventa un lugar, Menorá, mezcla allí su infancia con elementos de su ficción (recuérdese que es "coautor" interno de Hijo de hombre) y crea-evoca un personaje ficticio, Chepé Bolívar, en el cual convergen por lo menos cuatro influencias literarias detectables. En Chepé Bolívar pueden verse rasgos de Pedro Damián (el personaje de Borges que espera una segunda oportunidad durante años para morir como un hombre en una batalla y cuya propia identidad es puesta en entredicho por Borges personaje en su cuento), de Cash Bundren (como quedó señalado puesto que en la novela de Faulkner tiene la misma obsesión por fabricar un ataúd), de Atanasio Galván (Bolívar es su antítesis evidente), y del maestro Cristaldo con quien tiene elementos psicológicos comunes, con el cual parece formar las dos caras de una moneda, al punto que esto da pie para un análisis mítico del cuento como se verá en la sección correspondiente (análisis que parte de la base de la existencia real de Chepé).

Como puede inducirse del texto y del microclima que lo envuelve hay fallos en la memoria de la vieja y del protagonista, incluso un cierto aire de imprecisión, casi de leyenda, en torno a Chepé. Esto explica que la vieja confunda el lugar y fecha de la explosión, el momento y el modo de la muerte de Chepé, etc. Por otra parte, la ficcionalización hecha a partir de lugares y sucesos de Itakuruvi permiten constatar que el puente bajo el cual se suicidará Cristaldo en Itakuruvi es aquí objeto de la acción bállica que tiene lugar en la para nosotros ficticia Menorá. Decíamos hace un momento que Chepé Bolívar es producto de la imaginación de Roa 1. En este sentido es objeto de unas bromas similares a las que padecía el maestro Cristaldo en su niñez por parte de un mismo tipo de victimario: los escueleros. Este rasgo que consiste en aplicar características de ciertos personajes reales (en la primera capa de ficción) a personajes de su propia cosmovisión es una constante en Roa 1: su propia identificación

*En "Moriencia", a diferencia de "Ración..." y "Cuerpo..." no asistimos al paso de Roa 1 a Roa 2 dentro del cuento. Roa está fuera y Libertario-Roa 2 dentro del cuento.
 **Roa 1 conoce este detalle de la infancia del maestro pues solía escucharlo cuando hablaba solo.

con los pájaros la transferirá a su primo Juan de Dios en "Cuando un pájaro entierra sus plumas" e incluso esta situación será plasmada oníricamente en una secuencia de Yo el Supremo; al tenderse al sol, como lo hacía de niño en Itakuruví, lo aplicará a la infancia del maestro Cristaldo, en la ficcionalización que hace de este personaje que fuera como sabemos el maestro de su infancia rural; Liberto, es decir, Roa 2 o si se prefiere el protagonista que escucha a la vieja palabrera en este cuento, como el maestro Cristaldo padecerá de asma en "El opio de los pueblos" (este texto, como hemos dicho, ya publicado, sugiere además una coincidencia acaso anecdótica: el nombre de Liberto ha sido puesto por el padre anarquista de dicho personaje; en la película Libera del italiano Mauro Bolognini, la protagonista (interpretada por Claudia Cardinale) recibe el nombre de Libera, es decir, Liberta, de su padre anarquista (interpretado por Adolfo Celi.); la habilidad para escupir que ya se observa en la niñez de Roa 1 en Itakuruví será luego algo propio de Pedro Zarza alias Amberé en "Ajuste de cuentas", del propio Liberto en "El opio...", y hasta de Raimundo Loco-Solo en Yo el Supremo.

Recientemente, en una colaboración de Roa Bastos con una revista madrileña, apareció "Chepé Bolívar" una variante muy cambiada del cuento "Moriencia" que estamos comentando. Hay notorias diferencias entre una y otra versión. En la última de ellas Cipriano Ovelar alias Chepé Bolívar se entera por el telégrafo y a través de un estudiante de Asunción de la historia del Libertador venezolano, se identifica con él, habla con él (esto se resuelve estilísticamente con una narración en la que el narrador parece prestar sus palabras para explicar el estado de ánimo y la psicología de Chepé), adopta su nombre, se convierte en una especie de loco para la comunidad y se lamenta de que esos aires de libertad no hayan llegado al Paraguay. Otras diferencias que pueden percibirse son: aquí Chepé ha participado activamente en las montoneras del Guairá, en la rebelión del año 12, es hecho prisionero y en esa ocasión es amenazado de muerte por negarse a transmitir la noticia falsa que hubiera ocasionado el sacrificio de sus compañeros; aquí se excluye la amistad y el paralelo espiritual de Chepé con Cristaldo; también se omite el episodio de la delación; hay una significativa diferencia de fechas entre ambos relatos en lo que respecta al segundo momento bélico en el que muere Chepé por causas naturales: en "Moriencia" todo parece indicar que Chepé muere en 1932 -- época de la rebelión de Costa Dulce que nos remite a Hijo de hombre -- y en "Chepé Bolívar" el personaje homónimo sucumbe en un conflicto armado de 1947

(año en que se extendió la guerra civil).

"Nonato"

La narración como queda dicho pertenece dentro de la caja interna de la ficción a Roa 1, el ex niño de Itakuruví, el ex alumno del maestro Cristaldo. En el mismo el protagonista es el maestro y la narración adopta casi en todo momento la primera persona gramatical. En otras palabras este es un relato en primera persona que para un psicólogo puede tener un interés eminentemente freudiano pues su asunto son los recuerdos prenatales de Cristaldo quien tiene envidia de su padre al que han matado por motivos políticos pues él no puede competir con el recuerdo, con la imagen del padre, en su lucha por conseguir el monopolio del cariño materno. Cristaldo niño no puede reemplazar ni derrotar al recuerdo de su padre. En su soliloquio ocasionalmente será él quien ceda la palabra -- en sus recuerdos -- a su madre, formándose así un verdadero monodílogo. Este cuento bien se merece un sitio dentro del llamado ciclo de novelas o narraciones de la corriente de la conciencia porque si bien en todo momento se respeta la dicción, la ortografía, la coherencia, etc. lo esencial es que en el mecanismo preverbal alojado en la psique de Cristaldo hay una lucha, un conflicto de carácter edípico. Sin embargo, vistas las cosas desde otro ángulo, el relato también tiene un lugar en la línea abierta por Alejo Carpentier con su Viaje a la semilla. En tal sentido, Cristaldo inicia una cuenta hacia atrás hasta desnacer. Esta situación cuyos orígenes se remontan a la vida prenatal de Cristaldo continúan siendo un eterno tiempo presente en su mente. Esto explica la dicotomía entre el maestro en su vida pública y el hombre que habla solo mezclando tiempo y situaciones en su soledad. De este hábito de hablar solo como se dijo antes, tomará su alumno la costumbre de monologar y fantasear, base de su futura característica de hablar con interlocutores reales o imaginarios, sean personajes literarios suyos o no (recuérdese "Ajuste de cuentas", la actitud de Liberté al escribir una carta en "El opio de los pueblos", la del propio Francia con respecto a un Patiño inexistente o no en Yo el Supremo, etc.)

Hay tres elementos que queremos consignar de este cuento porque tienen que ver con influencias e interconexiones dentro de la propia obra de

Roa Bastos: una alusión a unos bichitos puestos en un frasco (luciérnagas), situación que encontraremos en Lucha hasta el alba, una predilección de Cristaldo por la laguna, la cual opera a veces como un espejo (la constante temática del espejo, del reflejo, propia de Roa Bastos recuerda una vez más la posibilidad de una influencia de García Lorca), y en cierto modo, la filosofía del cuento es la antípoda de Hijo de hombre, pues el padre de Cristaldo sabía, según se deduce del texto, "que su destino se terminaba del todo en él" -- la filosofía del viejo Macario es, recuérdese, que un hombre es un río que desemboca en otros ríos --.

El cuento concluye con el suicidio del maestro Cristaldo bajo el puente, en la laguna.

"Bajo el puente".

Este relato dentro de la pentalogía que nos ocupa tiene la función de esclarecer el argumento, el entretejido que se da entre los cuentos. Por "Bajo el puente" podemos saber que el maestro Cristaldo acostumbra a celebrar la fiesta del Niño-de-Cabellos-Rojos sumándose a la fecha religiosa como tamborero (el tema de la conmemoración constituye la base del cuento "Niño-Azoté" que se desarrolla en Tavapy mientras que aquí tiene lugar en Itakuruvi lo que nos hiciera pensar que "Niño-Azoté" es una recreación de su alumno que aquí es simplemente un personaje narrador, no un autor interno, quien evoca su infancia y a su maestro); nos enteramos de sus hábitos como docente, de sus frases sentenciosas, de sus juegos de palabras que constituirán el embrión del futuro juego de palabras refinadísimo que caracterizará al autor-actor de Yo el Supremo, de su suicidio bajo el puente que en el cuento anterior estaba sugerido subjetivamente, de su costumbre de hablar solo; aparece Juanchí, el protagonista de "Cuando un pájaro entierra sus plumas"; se hace referencia al sol y a la luna, característica del narrador de este cuento quien en tanto que autor colocará estos elementos en boca de su personaje Chepé Bolívar; la llegada de las tropas, el cuartelazo, la mencción de Villarica del Espíritu Santo, la estación del ferrocarril como campamento de los soldados, todo esto hace pensar que sumado a la rebelión agraria del año 12 tratada en Hijo de hombre pueden haber constituido un fermento, un sincretismo de evocación infantil y ficción que diera como resultado una ficción de ficciones (Chepé y su situación análoga en el marco de una re

volución que envuelve a Manorá).

Hay ciertas notas estilísticas que parecen preanunciar la atmósfera nocturna de "Moriencia" (la descripción de los ladridos, desde todas las direcciones como brotados de la tierra), o la situación esencial de "Nonato" (el verbo pujar que aparece varias veces allí dando la pauta de la situación prenatal reaparece aquí en los momentos finales del maestro que parece querer nacer al revés; este verbo es utilizado tanto por Cristaldo en "Nonato" como por el narrador en "Bajo el puente").

Según se nos cuenta el maestro muere alrededor de los sesenta años y ésta es la edad aproximada que tiene el narrador cuando escribe esto. Si no existiera esta referencia, de todos modos hay una o dos notas significativas que revelan el paso del tiempo: la mención del éxodo paulatino de los alumnos a medida que van creciendo -síntoma de migración del campo a la ciudad, primera etapa del exilio paraguayo que normalmente desemboca en Argentina- y la alusión a las parecitas blancas (el cementerio) que no sólo preanuncian la futura atmósfera de Manorá sino que además revelan la muerte de los padres del ex niño quien precisamente al hacer constar esto pone de manifiesto su condición de adulto; es decir, quien narra es el ex niño de Itakuruví (Roa 1).

"Ración del León".

Este cuento que aparentemente es una evocación infantil deja señales diseminadas en el texto que permiten inducir todo lo contrario. Por una parte hay alguna que otra palabra perteneciente al "argot" porteño (garro near), el hábito de contar esto a un interlocutor sea real o imaginario - lo cual ya nos permite identificar al autor interno, Roa 1, quien aquí parece superponerse al niño que fue o a la recreación que hace de sí mismo en esa etapa de su vida, el cual es el protagonista del relato; esta actitud de hablar a alguien hace pensar en la posibilidad de que nos encontremos en realidad en una de las tertulias a las que suelen asistir el godo y Roa 1- y el nombre de Eugenia Myrcianthes, que en realidad es el nombre científico de una fruta amarilla, redonda, pubescente, ácida, que se da entre árboles o arbustos del Paraguay y que sirve de alimento a las iguanas (Eugenia, serie Myrciantes, en guaraní Ihvahái), que aquí aparece como perteneciente a una antigua novia infantil del protagonista. Estos elementos permiten comprobar que estamos ante un autor que evoca su infancia (es imposible que él colocara el nombre de una fruta amarga o agria, por lo menos el nombre científico, a una niña en una época de su vida en

que él también era un niño y un niño campesino por añadidura), que es paraguayo pero que ha estado o está en el exilio (Buenos Aires, su lúxico lo delata) y que en cierto modo está recreando literariamente toda esta historia. Por otra parte acostumbra a denominar a sus amigos con nombres de los Conquistadores de América -Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Juan de Garay, Obispo Palacios- y al escenario de sus juegos infantiles nombra como, lo sabemos por otros cuentos, Provincia Gigante de las Indias (léase Paraguay, así se lo conocía en la Colonia). Si este denominación formaba parte de los juegos infantiles -algo poco probable pues el índice cultural de un niño campesino paraguayo del primer tercio del siglo XX no era muy elevado- o no es algo que no se aclara aunque nos inclinemos por una rememoración ficticia de aquella niñez. El cuento en sí gira en torno al acontecimiento que supone la llegada de un circo al pueblo. Los chicos van a la función y el protagonista, el hijo de don Chiquito o sea el de "Bajo el puente", que debía conseguir un vale amarillo aportando algún animal muerto para la comida de las fieras (de ahí el título del cuento) pierde momentáneamente a su perro Chimbo cuando el domador cree que éste constituye el canje del vale. A partir de ese momento el "pequeño" narrador pierde la función, evoca a su novia infantil, recuerda un juego de niños con un fuerte componente mítico en el cual personifica a los elementos (Hela-da, Sol, Nube, Viento, Agua, Fuego, subiendo la cadena de la creación hasta llegar al Más-Fuerte-de-Todo (Dios), etc.), intenta hacer retroceder al tiempo, hasta que reencuentra a su perro en el momento en que la gente sale de la función. Aquí en cierto modo está el germen de otros cuentos: los personajes del circo que reaparecerán en "Cuerpo presente" y que ya habían sido adelantados en "El y el otro", el tema carpentería no del retorno a los orígenes, el contar historias a alguien, etc. Rece destacarse que en cierto modo la carpa del circo y el mundo que ésta encierra son para el protagonista una imagen del mundo imaginario que coexiste paralelamente al mundo de la realidad (tema roaiano por excelencia).

"Cuerpo presente".

Dentro de la cuentística de Augusto Roa Bastos "Cuerpo presente" ocupa en nuestra opinión un sitio muy especial. "Cuerpo..." es en cierto modo un territorio literario autónomo donde se concentran persona -

jes, embriones de cuentos, esqueletos de técnicas que se aplicarán a otros cuentos, etc. Tratemos de ver esto ordenadamente.

1) Se observa una técnica de multirelato disperso en la línea de "El y el otro" y "Contar un cuento". Se insinúa así que el verdadero autor, que el maestro de este modo de contar es el "autor" de Itakuruvi.

2) Se da una variante respecto a la propia historia de Chapé en "Moriencia" (muere en medio de una revolución o algo parecido pero con la asistencia de la gente del circo y paradójicamente se nos dice que hubo poca gente en el velatorio a diferencia del primer cuento). Algo parecido ya había pasado con "El aserradero" y las conexiones que tiene este relato con "El opio de los pueblos" y "Cuerpo..." -como se adelantó Pedro Orué y la Otazú en estos dos últimos cuentos son de Manorá y ella pertenece a la infancia de Liberto-Roa 2 y en aquel cuento ambos personajes eran de Itapé y coexistían con un Liberto ya maduro y recién llegado de Argentina-.

3) Decíamos que la narración parece una especie de territorio literario extranarrativo donde convergen todos los personajes de Roa 1, de distintas obras y aquí se conocen, saludan, etc. Así, desfilan: María Dominga Otazú, Juan de Dios (primo del autor-narrador y protagonista de "Cuando un pájaro..."), Jobiana, el cura Ascencio, el alcalde, Cristaldo, Diana y Bigger (que en realidad se llamen Amalberga y Malcolmo), el domador, etc.

4) Sin ninguna duda se superponen aquí el autor y el narrador pues el protagonista narra a alguien sucesos ficcionalizados de su niñez (con lo que coexisten Roa 1 de Itakuruvi y Liberto-Roa 2 de Manorá superpuestos).

5) El que María Dominga le obsequie al protagonista el perrito Chimbo permite saber la filiación de ella con Manorá, con la niñez del "autor" y que "Ración del León" se ubica en las mismas coordenadas espacio-temporales que "Cuerpo..."

6) Del texto se desprende una alusión literaria a San Juan el Evangelista cuando se habla de ciertos juegos temporales ("no hay muerte porque aquello que fue antes ya ha pasado") que nos remiten a cierta frase que el Dr. Francia pronuncia cuando habla al cura Céspedes (momento de Yo al Supremo en que Francia en tanto que espectro está recordando la escena en que él absuelve al cura desde su lecho de muerte).

7) De un modo casi imperceptible vuelve a aflorar el lenguaje aporreado del autor-narrador ("estoy en otra cosa").

8) La idea de leyenda, de aire legendario que envuelve a Chapé se manifiesta muy especialmente en este párrafo:

"En varios sitios a la vez surge a pedazos la historia del viejo que nos está mirando con su burlona mirada de muerto. De modo que una vez más, la voluntad de la palabra cumple el milagro de dar siete vueltas a la vida de un hombre; de matarlo y resucitarlo muchas veces, sin que a él se le importe ni una, disfrutando sin apuro de su muerte, botado en la canoa sin proa, ni popa, sin remos, lista para navegar ahora bajo tierra hasta dónde, hasta cuándo, hasta el Día del Juicio Final, por lo menos; no vayamos a quedarnos cortos." (Moriencia, p. 44)

Aquí emerge del propio texto las sucesivas muertes, nacimientos, cambios, a que es sometido el personaje por el autor -podríamos hablar en plural perfectamente pensando en otros personajes, cuentos y situaciones- y la conciencia que de ello tiene(n) el(los) personaje(s), todo lo cual nos remite una vez más a la literatura fantástica y a la tradición existente dentro de las literaturas hispánicas de la relación autor-personaje.

9) La situación fantástica se hace presente también por otros cauces en esta narración: durante la creciente ciertos personajes son salvados después de muertos y asisten un año después al velatorio de Chapé -Juanchí, uno de ellos, primo del autor además, reaparecerá con su tía Dobiana, otra de las víctimas, en "Cuando un pájaro entierra sus plumas".

10) En "Cuerpo..." se dice que Chapé usaba escoplo y no una azuelita y un formón como en "Moriencia".

11) La antipatía que don Chiquito-padre del "autor" de Itakuruví- siente hacia Cristaldo es aquí transferida al muerto (Chapé). Sobre esta característica de Roa 1 ya hablamos anteriormente.

12) a. La frase de Silveria Zarza que luego repite la palabreña de "Moriencia" y la pregunta que allí formula Liberto, que aquí la hace Cristaldo ("¿Y quién les dice que no murió aquella noche?"), hacen pensar que este cuento y las historias que se cuentan aquí pertenecen a un mismo autor -el de Itakuruví, Roa 1, que quizá se llame también Liberto como el personaje que crea a partir de sí mismo y que se mueve como queda dicho en Banorá; esta es una mera especulación nuestra que no podemos probar pero que es válida relativamente como conjetura-.

b. El parecido entre el empujón del domador al enano en "El y el otro" y el que da don Chiquito al mismo enano aquí en "Cuerpo..." así como el final de este cuento y el de "Ración del León" (la frase "como al principio") ratifican que todas estas historias tienen un mismo origen, una misma procedencia, un mismo autor.

Intentando una síntesis de "Cuerpo presente" cabe decir que el mismo parece una recreación de una imaginaria literaria a partir de un hecho imaginario -el funeral de Chapé- como si fuera todo un gran desfile-parto de los personajes que pasan-nacen por la mente de su "autor".

Después de analizar estos cinco cuentos se podría redondear la figura de Chapé Bolívar añadiendo a lo ya dicho que: a) Chapé y Liberto (Roa 2) como productos de ficción corroboran la hipótesis de que Roa 1 sincretiza su infancia con elementos de Hijo de hombre (Cristaldo y el propio Roa 1 son reales para Roa 1 y esta pareja y el vínculo de admiración que los une ofrecen un paralelo con Macario y Miguel Vera de Hijo de hombre, paralelo que parece fusionarse en el nexo que une a Chapé y Liberto); b) hemos dicho que Chapé en tanto que producto literario reflejaba influencias de un personaje real (dentro de la ficción inicial, Cristaldo) y de personajes ficticios (Padro Damián y Cash Sundren) o verdaderos pero sólo conocidos a través de un diario (Atanasio Galván), esto es comprensible y está perfectamente al servicio de la obra pues dentro de la misma ficción resalta el carácter literario del personaje y la condición de escritor de ficciones de su autor Roa 1.

"Juegos nocturnos".

El gordo, protagonista de varias ficciones de Augusto Roa Bastos (que en algunas de ellas tiene existencia real como amigo del escritor para guayo exiliado en la Argentina Roa 1, que en otras es ficcionalizado por su amigo y aquí parece encajar en el segundo grupo de historias), vive la anécdota desde un doble plano: subjetivo y objetivo. Por un lado cultiva un vicio menor, el de "voyeur", y por otra parte en su duermaveja -está esperando que aparezca la joven pareja de amantes que hacen su nido de amor a la noche en el jardín de la casa que el gordo posee en Olivos, Buenos Aires, con la complicidad insospechada para ellos del dueño de casa- cree estar sosteniendo una conversación con un grupo de amigos (Pepe, posiblemente Ibáñez

el de "Encuentro...", "La tijera" y "La flecha y...", un abogado y su mujer, un arquitecto, etc.). Decíamos que en este cuento el gordo está ficcionalizado pues Pepe, de ser Ibáñez, es una criatura literaria de Roa 1. Si admitimos esta hipótesis, el gordo estaría en el mismo plano en que ya fue puesto por su amigo en un cierto momento de "Ajuste de cuentas". Refuerzan esta idea ciertas frases que aparecen en boca de otros personajes de Roa 1 en otros cuentos, el hábito de escupir con cierta prolijidad acrobática que hemos detectado en varios personajes del personaje Roa 1 y por una muy específica técnica-estilo de narrar que al parecer pertenece al "autor" de Itakuruví: como en "Encuentro con el traidor" aquí no sólo se narra en tercera persona, que se alterna con monodíálogos o diálogos, sino que al igual que en el cuento referido en un momento dado se pasa a una narración en primera persona. Respecto a esto último, quiere decirse que por momentos se salta de la narración impersonal a una narración personal liderada por el gordo (ésta dice varias veces "digo" aclarando así que es él quien habla).

Como es habitual cada vez que habla el gordo, el protagonista mezcla y superpone varias historias. Así, habla con un grupo de amigos -lo que le da pie para hablar de la evolución-involución de la Humanidad (cuando se refiere a la rueda, el fuego, los metales, la invención del Ego, la Bomba, los viajes interestelares, etc.), del baldío que en cierto modo es una alusión al tema del cuento homónimo, del amor, de la ambigüedad riqueza-pobreza espiritual, de la música-; recuerda su amistad con Hérib Campos Cervera (el poeta de Caniza redimida) con lo cual, sumado esto a su amistad con Roa y al guatapan paraguayo Pepe, refuerza sus vínculos con la colonia de exiliados paraguayos en Buenos Aires a la par que se vuelve a insistir en el tema del exilio paraguayo y la derivación de la atención a personajes porteños; recuerda su pasado (sus amores con una viuda inglesa a la que conoció durante el bombardeo alemán en Londres cuando ella perdió a su esposo, un aviador de la RAF, idilio que prosiguió en Buenos Aires luego; ésta es otra nota de ficcionalización del gordo quien tuvo amores adúlteros con una dama de provincia argentina en una de sus giras como concertista según sabemos por "Contar un cuento", el asunto de la Segunda Guerra Mundial parece un aditivo que más bien pertenece al autor verdadero Roa Bastos quien fuera corresponsal de guerra en Londres en la ocasión); lee un libro de estadísticas, refuta a Harrington, etc. Como nota estilística reiterativa se comprueba una vez más el impecable lenguaje aportado del protagonista quien habla, lee, dormita, conversa, narra, pero que también es narrado por otro.

Como nota pesimista quizá, al margen del mundo interior del gordo, los amantes juveniles (que según el gordo están inmunizados contra la realidad mientras se quieran) riñen amargamente con lo cual parecen quedar expuestos a los rigores de la realidad.

6) CUERPO PRESENTE (234)

"Cuando un pájaro entierra sus plumas".

El autor interno Roa 1 cede esta vez el papel central a su primo Juan de Dios. Aunque es imposible saber el nombre verdadero de Roa 1 y debamos suponer que Juan de Dios está aquí ficcionalizado en el mismo plano que Liberto y que los restantes personajes de "Ración del León", aparecen los mismos compañeros de juegos infantiles bajo la denominación que tenían en "Ración..." (Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Juan de Garay, Juan de Salazar y Espinoza -personajes históricos que fundaron Buenos Aires y Asunción respectivamente-, Pedro de Mendoza, etc.).

El protagonista-narrador evoca también su infancia desde la madurez. Como de pasada se sabe que algunos de sus compañeros de la niñez morirían treinta años después (momento presente del cuento) en la guerrilla. También se sabe que Juan de Dios está al parecer con medio cuerpo inutilizado y la evocación de la infancia parece ser la explicación de lo que le ha sucedido minusvalidiándolo físicamente. Subsidiariamente aparece Jobiana, su madrina-tía que por los indicios que se nos dan era la curandera del lugar. Jobiana es un personaje contradictorio que parece desear la muerte pero en realidad ama la vida. También se menciona al padre de Juan de Dios quien detenta dos características literarias ajenas: tiene la misma profesión que el padre de su primo-autor y como éste, cuando años más tarde se dirige a sus contertulios de Buenos Aires, emplea la expresión "si me apuran". Lo que en conjunto refuerza la idea de que este cuento está escrito por Roa 1 y que el transferir cualidades de unos personajes, reales o no, a otros es una característica literaria de este escritor.

El asunto central del cuento que conecta con el título se refiere a lo siguiente: Con la llegada del cine (tenemos aquí al cine como tema) a la localidad rural cuando Juan de Dios es un niño se produce una transformación profunda en éste. Juan verá en una sábana una secuencia de unos aviadores que practican paracaidismo y ella trastornará su mente infantil al punto que intentará emularlos. A partir de este momento, estilísticamente, la narración adopta casi el punto de vista subjetivo del niño como si éste fuese realmente un pájaro. De este modo se sincretiza el tema cinematográfico y el tema mítico de Icaro. Como consecuencia de la caída Juan quedará inútil y el enterrar las plumas del título simboliza algo más que la madurez (las plumas verdes que tienen que madurar como le había dicho la tía aquí parecen dar un paso más). Es decir, el enterrar las plumas indica la vejez, el recuerdo, casi un prepararse para morir.

(234).- Roa Bastos, Augusto. Cuerpo presente. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.

7) EL POLLITO DE FUEGO (235)

Este es el único "cuento infantil" de Augusto Roa Bastos y tiene ciertamente todos los elementos de una narración infantil: una mujer que lo cuenta a varias criaturas, la impaciencia y verborrea de estos niños que se trasunta en los diálogos, una gallina y sus pollitos, etc. Pero a medida que se lo va leyendo ya no parece tan infantil: el cuento resulta ser verídico, hay una primera versión que la narradora recibió de alguien -don Prudencio, el dueño de la chacra- y ella ahora se lo cuenta a los chicos y lo hace dividiéndolo en dos historias. Hay por lo tanto dos cuentos consecutivos que se cuentan dentro del relato titular. Y la narradora sólo repite lo que le contó Prudencio quien fue testigo de lo sucedido. Asimismo se pasa en todo momento del plano del cuento que se cuenta al de la realidad en la ficción (el de la mujer y el grupo de chicos) con lo que se producen varios saltos temporales. Aparte de la multiplicidad de planos narrativos se vuelve a encontrar dos características de Roa: el anteponer el adjetivo al sustantivo -"blanco cascarón"- que sería un síntoma de la persistencia del poeta que hay en él y empezar la historia por el medio o el final.

La primera parte de la historia de Pipiolín (así se llama el pollito) abarca su origen, la constatación de su condición de "fenómeno" (es un pollo rojo que resulta ser de fuego), los problemas que esto le acarrea, los servicios que empieza a prestar dadas sus características, la publicidad que se monta en torno a él, su soledad, el tiempo y lugar en que esto sucede.

El clásico "Había una vez" es aquí reemplazado por "Hubo una vez" (tiempo de la sustancia de la narración). El origen del pollo es normal y esto sirve de excusa para aclarar que ésta no es una fábula infantil como las otras:

"-¿También la mamá era una gallina de fuego?- preguntó Silvita.

- No. Mamá -Pía era una gallina como todas las otras. No ponía huevos de oro. No hacía nada de esas cosas que pasaban en las fábulas de antes." (Pollito, pp.no numeradas)

Pipiolín es distraído, tímido y al comienzo provoca un incendio benigno.

"-¡Este sí que nos cayó como peludo de regalo!- refunfuñó don Prudencio, respirando fuerte en un calambre de susto. El bebé de fuego de Mamá-Pía era mansito y estaba más asustado que todos ellos juntos. Se compadecieron de él y trataron de remediar el mal.

Don Prudencio instaló a Pipiolín una cuchara en una vieja lata de aceite. Llamaron al veterinario. Vino y se fue sin decir una palabra, apretándose la pelada. Se esparció la noticia y empezaron a llegar los primeros curiosos..... Uno gritó como si estuviera pronunciando un discurso o un sermón:

-¡Este bicho es el demonio en forma de pollito! ¡Hay que ahogarlo en el arroyo inmediatamente!

-¡Mándenlo a Tierra del Fuego! -Corearon otros lenguas largas-. ¡Que se vaya a vivir con los pingüinos entre los hielos!"(Pollito).

Este trozo es significativo por la presencia de tres elementos que se repiten una constante en el cuento: el montaje publicitario, que nace a partir de la difusión de la noticia; el discurso político que subyace en la historia (el pollito obrará como el personaje del mito de las cavernas -producirá inquietud en el medio- y esta situación provocará el rechazo a este pollo que "alumbró" a los demás al hacerse alusión a enviarlo a Tierra del Fuego -al sur, como a los presidentes depuestos-); el lenguaje rioplatense: palabras como "peludo" (de múltiples significados, aquí cierto animal del campo), "pelada", (calva) y otras que aparecen más adelante como "coso" (porteñismo, masculino de cosa referido aquí a un individuo), "pucho" (colilla del cigarrillo), "buche" (garganta), que revelan que la acción se desarrolla en la Argentina. La misma mención a Tierra del Fuego más los abundantes argentinitismos contribuyen a identificar al país donde se desarrolla la historia.

Si la terminología (parte de ella al menos) es inequívocamente argentina el tiempo está perfectamente delimitado con una frase: "Los primeros hombres se lanzaron al espacio y llegaron a la luna". Aquí está condensada la década del sesenta desde Gagarin a Armstrong y tácitamente involucradas muchas cosas: el deterioro de la política argentina, la subida de los militares al poder, "el cordobazo"; la guerrilla paraguaya que operaba desde Argentina a comienzos del sesenta; a escala mundial las muertes de Kennedy, Juan XXIII, el Vietnam, etc.

Este "cuento infantil" es por otro lado una estupenda crítica-sátira de los "mass media":

"Llegaron los grandes camiones de los noticieros de televisión. También llegó un ejército de fotógrafos en busca de fotos del pollito fenómeno para diarios y revistas. La invasión de los ejércitos de camarógrafos y reporteros se parecía mucho a una guerra. Rodeaban la chacra a todas horas con sus extraños aparatos... Lo extraño fue que la pequeña figura de Pipiolín no aparecía en las pantallas ni en las fotos. Lo único que salía era una mancha luminosa, como esas manchas que uno ve cuando cierra los ojos después de haber mirado el sol. Fue en-

tonces cuando se les ocurrió poner ante las cámaras esa gallina de plástico y un pollito de paño lenci. Lo bañaron en alcohol y le prendieron fuego. Eso fue lo que ustedes vieron en el televisor.

-¡Qué mentirosos!- dijo Danielito." (Pollito).

Del contexto se desprende la intención comercial y sensacionalista de la TV y aun el fraude informativo al que llegan. De cualquier modo, esta publicidad trajo un beneficio a la gente necesitada del lugar:

"...a la familia de don Prudencio le fue mucho mejor. Se hicieron construir una casa más grande, y hasta pudieron ayudar a los chacareros más pobres". (Pollito).

La segunda parte de la historia de Pipiolín se reduce casi a su enfrentamiento con la víbora. Esta, una yarará, aparece aterrorizando a las gentes y animales de la región.

"Pero a la víbora misma nadie la había visto en realidad. Llegaron a creer que era invisible, que se arrastraba bajo tierra, que volaba por el aire." (Pollito).

En este sentido es importante llamar la atención sobre un detalle: mientras el pollito es presentado como un fenómeno, como un elemento curioso pero real y cotidiano, la víbora se nos aparece como algo irreal, fantástico. Casi se diría que el pollito es un elemento perteneciente al realismo mágico mientras la víbora está más próxima a las creaciones fantásticas.

Pipiolín y la víbora parecen ser dos enemigos ancestrales, irreconciliables, esencialmente antagónicos*. El pollo está una mañana mirando un punto fijo del otro lado del arroyo. De repente cruza el agua aún arriesgando su vida en ello y se dirige recto hacia la víbora que ya lo está esperando.

"Pipiolín se abalanzó contra ella y se trenzaron en una lucha terrible. Mientras peleaba, el pollito de fuego fue creciendo hasta convertirse en un hermoso gallo azul que brillaba con los colores del arco iris. El pico y las púas de Pipiolín acabaron destrozando a la víbora". (Pollito):

Luego de esto se despedirá de sus amigos y se irá. El pollito se nos aparece pues como una personificación del bien cuya razón de estar entre nosotros es la de enfrentar a la víbora (el mal). El cuento concluye recalcando la soledad del que prestó un servicio a la comunidad y su posible regreso alguna vez para ver a los niños.

Desde el punto de vista lingüístico los nombres Pipiolín y Mamá-Pía merecen un comentario aparte.

Pipiolín puede descomponerse en Pi-pio-lín. Es decir, tenemos un conjunto onomatopéyico (Pi-pío) al que se añade una partícula -el diminutivo lín o el aumentativo lón, cuando se hace referencia a los hermanos- con lo que se

~~nos da la idea de tamaño, capacidad de desenvolvemento, etc. Pero esto encier-~~
*La lucha y transformaciones de los rivales recuerda vagamente al "Cuento del segundo saalik" de las fil y una noches.

rra un calambur: Pi-piolín y Pi-piolones (los hermanos). El "piola" (argentinismo) es un tipo humano muy especial, está a mitad de camino entre el "listo" y el "majo". Así, el nombre del pollito y el de sus hermanos se llegan de múltiples significados. Pero no termina aquí la proeza. La técnica de aglutinar una sílaba a una palabra y con ello modificar y enriquecer el vocablo es propia del guaraní. Ejemplo: y en guaraní significa agua; ysyry, arroyo; ysyryry, río. Dicho de otro modo, con el método de aglutinar sílabas se puede añadir conceptos a una palabra en guaraní y esto lo ha aplicado al castellano. De hecho se ha servido de esta ventaja que le proporciona su condición de autor bilingüe para su elaboración del lenguaje en Yo el Supremo como veremos.

En el nombre compuesto Mamá-Pía tenemos un caso de diología: Pía es el nombre pero también tiene un valor onomatopéyico.

La maestría de Roa Bastos resalta aún más cuando todas estas piruetas intelectuales y aún ideológicas coexisten sin esfuerzo con un estilo perfectamente vertido en moldes de narrativa para niños:

"Junto con sus hermanos, los Pipiolones, el Pipiolín andaba todo el tiempo detrás de la robusta Mamá-Pía. Lo único que lo distinguía de sus hermanos, parecidos a pompones amarillos, marrones y bataraces, era el color; Pipiolín tenía el color de tu pelo, Adrián. Un pompón todo rojo. De la cabeza a los pies...
-A las patitas, querrás decir.
-Bueno, sí. De la cabeza a las patitas." (Pollito).

Si El pollito de fuego es un cuento infantil o una parábola para adultos bajo la apariencia de un relato para niños es algo que puede discutirse. Pero, en nuestra opinión, es una obra redonda y una manifestación del talento de su autor.

8) "CERRO CORÁ (1870)". (236).

Desde hace tiempo Roa Bastos viene preparando una novela sobre la Guerra de la Triple Alianza. Parte de esta novela inédita la publicó en una versión traducida al italiano con el nombre de Cándido López (237). De este personaje titular sabemos que existió. Fue un importante pintor argentino ignorado en su época quien hizo la guerra como soldado, y la documentó como nadie a través de sus cuadros. Ignoramos qué papel desempeña en la ficción de Roa pero reproducciones de sus obras ilustran el libro publicado en ita-

(236).- Roa Bastos, Augusto. Cerro Corá (1870). En: ABC Color (Suplemento dominical). Asunción, 28, dic, 1975. Se ha publicado esta narración como obra independiente en tres entregas al diario ABC.

(237).- Roa Bastos, Augusto. Cándido López. (Parma, Franco Maria Ricci ed., 1976). Introducción de Marta Goujonne.

liano y de él nos dice Martha Nanni: "Cándido López (1840-1902), se adjudicaba él mismo que no era un artista sino, "un violador de la armonía del cuadro pictórico"... En sus series sobre la guerra con el Paraguay descubrió un paisaje inédito que lo libera de toda pertenencia a escuela o tradición pictórica inmediata (...) Su producción significativa la dedicó a un mismo tema: la campaña de la guerra. Entre 1868 y 1881 aproximadamente pintó 29 óleos que conformaron toda una narración, marcada por la emoción de lo vivido." Más abajo la autora y plástica argentina nos dice: "En "Yatayti Corá. 2 de julio de 1866", 75,5 x 196, la materia se fusiona para describir según sus notas, "lo que las luces del día y el incendio del campo avivado por un fuerte viento permitía ver del desorden de la retirada". Buscando documentar una etapa de la historia argentina, Cándido López produjo la mayor creación de la pintura argentina del siglo XIX." (238).

De esto se deduce que López acostumbraba a tomar notas de las batallas y acontecimientos que luego pintaba. Este artista argentino muerto en 1902 utilizaba "un formato no frecuente en la época, ni aquí ni en Europa (50 x 150)" que ponía de manifiesto la horizontalidad de sus obras. Guardaba una curiosa coincidencia con Cervantes: era manco -perdió el brazo derecho en una batalla-.

En 1975-76 apareció en ABC Color, diario de Asunción, una colaboración de Augusto Roa Bastos de tres notas que serían fragmentos de Cándido López y por tanto una mínima parte de su novela inédita que parece se titulará El sonámbulo.

Aunque se trate de trozos de una novela aún sin publicar, dada su difusión en la prensa como páginas autónomas, nos ocuparemos de ellos como si fueran cuentos breves interrelacionados.*

"Cerro Corá (1870)" I

"El sonámbulo. Nota preliminar del compilador."

En 1940, mientras me hallaba buscando en los archivos de la Fiscalía General del Estado ciertos datos relacionados con la venta de tierras públicas en zonas de fronteras para documentar una campaña que proyectaba el diario del que yo era redactor, encontré por azar el presente escrito.

(238).- Nanni, Martha. Introducción. En Panorama de la pintura argentina, (Buenos Aires, 1978).

*Estas tres colaboraciones de Roa aparecieron agrupadas como un solo cuento en la revista argentina Crisis en diciembre de 1975. Este cuento se titula allí precisamente El Sonámbulo.

Mi hallazgo no tenía relación directa con el peculado de las tierras, pero en cierto modo explicaba estas y otras anomalías, al remontarse a las raíces de la revuelta vida política paraguaya, luego de la devastadora guerra de la Triple Alianza.

El escrito, impregnado de una intensa subjetividad, no puede ser considerado un trabajo histórico; pero, por ello mismo, es más y menos que eso. No se le dio el curso que marca la ley, ni siquiera el registro en los libros de entrada. Aunque no tiene fecha, data sin duda de la primera década del siglo; hecho verificable en que fue dirigido al fiscal que actuó por aquella época, un jurista e historiador de apellido patricio que se distinguió en el cargo por su rigor y severidad, sobre todo con los adversarios políticos. Hombre culto y versátil -polígrafo se decía entonces- publicó varios ensayos, folletos y monografías, entre ellos, un voluminoso y furibundo libelo contra Francisco Solano López, titulado Un tirano del Paraguay. El escrito constituye una refutación del libro del fiscal. Este acusó el reto. Se advierte que dedicó al manuscrito una sañuda atención, las notas y comentarios de puño y letra dejados en los márgenes -la mayor parte de los cuales se reproducen aquí- las reflejan torvamente. En uno de ellos denuncia el enfado que le produjo "el haber manipulado durante cinco años esos deshechos para descifrar el relato probablemente apócrifo de un simulador." (Cerro Corá, I).

Del texto se desprende que un reportero (personaje habitual en el mundo de Roa) ha encontrado un escrito -recurso cervantino- en el que se refuta la campaña de difamación contra el mariscal López. En especial se "contesta" al libro Un tirano del Paraguay del Fiscal General quien recibe el golpe y le dedica una concienzuda atención colocando notas y apostillas al escrito.

Igualmente podemos saber que el reportero encuentra esto en 1940 pero que el texto es de la primera década del siglo XX y que se refiere a episodios de la guerra del 70 y aún a otros anteriores. Por otro lado, hay una referencia clara a la venta de tierras en zona de fronteras y esto hace pensar en la primera parte de "El aserradero" a la par que produce un efecto anacrónico puesto que es un tema de rigurosa actualidad.

Más adelante sabemos que el autor del escrito es el coronel Silvestre Carmona, sobreviviente de la acción de Cerro Corá y quizá desertor en esa ocasión, quien en su ancianidad vive de la mendicidad. La personalidad del fiscal parece una creación imaginaria a partir de Decoud (el "apellido patricio") y Cecilio Báez (el título del libro del fiscal recuerda a uno de Báez muy parecido).*

Teniendo presente estos factores podemos sospechar que el "verdadero" autor, es decir el creador literario del escrito es este reportero quien nos presenta a su personaje-narrador Silvestre Carmona como responsable del mismo. Para fundamentar esto tenemos tres argumentos: la presencia del reportero se nota en el manuscrito cuando aclara cuáles son las anotaciones del fiscal; las características de Carmona (el destino hace de él lo contrario, el "mirar por espacio en oscuro") recuerdan muchas situaciones y personajes de "El baldío" y "El aserradero"; el encontrar un manuscrito es un recurso ya clásico para ocultar la identidad del autor.

En síntesis, podemos aventurar la identidad del reportero: sería Roa 1, el "coautor" de Hijo de hombre, periodista en la Asunción de los cuarenta, -- criado en el Guairá, exiliado en la Argentina, autor de obras literarias en las que ficcionaliza su vida, sus propias obras y diversos aspectos de la vida del Paraguay y del pueblo paraguayo.

Tenemos más de un punto en común con Yo el Supremo: la polémica salpicada de apostillas entre Carmona y el fiscal como Francia y su doble en la novela; un mismo autor interno (Roa 1) quien se presenta en ambas obras como compilador; la confrontación entre la palabra escrita y la palabra oral. Sobre este último aspecto veamos:

"Sin memoria y sin lengua, sólo puedo escribir; poner lo más mío, lo más oculto de mí, en lo que hay de más ajeno a uno: la palabra escrita... lo bueno de lo escrito, sin embargo, es que uno lo deja de lado y desaparece. Con sólo desviar la atención o la mirada de lo escrito, eso se borra, se extingue. En cambio, lo hablado perdura. Vea usted la diferencia: mi nombre, por ejemplo, ha desaparecido de las crónicas de la Guerra Grande con el último secreto de ella que está enterrado en mí. Pero yo continúo oyendo, estremecido hasta los huesos el grito terrible que exhaló al morir el Mariscal..." (Cerro Corá, I)

* Carmona sería, en opinión de Carlos Villagra Marsal, una recreación del coronel Delvalle, ingeniero paraguayo que pasó muchos años en París y Londres y volvió cuando la guerra terminaba. Delvalle murió después de la acción de Cerro Corá pues no quiso entregarse.

"Cerro Corá (1870) II El resplandor"

En esta segunda parte continúa el escrito de Carmona quien a través del mismo sigue refutando al Fiscal General el cual, a su vez, replica con las apostillas.

Quizá el mayor interés que ofrezca "El resplandor" sea la pintura de época que se desprende del escrito y la imagen que Carmona tiene del mariscal López.

"¿Cómo cree usted que en menos de diez años hubiera logrado por otros métodos convertir al Paraguay en la primera potencia sudamericana? "Es la nación más poderosa del nuevo mundo, después de los Estados Unidos -reconoció el cónsul norteamericano Hopkins. Su pueblo es el más unido, su gobierno, el más rico que el de cualquiera de los estados de este continente".

Contrató en Europa técnicos y profesionales de primera línea: ingenieros, topógrafos, médicos, educadores. Mis maestros Dupuy y Bermejo vinieron en esta legión de hombres capaces que, bajo la dirección de don Carlos, estaban construyendo el progreso del país"

(Cerro Corá, II)

Este párrafo es sumamente ilustrativo: la mención de la época de don Carlos Antonio López no sólo nos da una imagen de la pujanza del país en ese momento en el contexto continental sino que es una referencia a la etapa precursora del romanticismo literario paraguayo (1840-60): Carmona ha sido alumno de Bermejo -el maestro español del poeta Natalicio Talavera-, pertenece por tanto a la generación romántica del siglo XIX paraguayo (1860-70). Este Carmona sobrevivirá a la llamada "lírica de la consolación" (último tercio del siglo XIX) y ya en pleno novecentismo paraguayo empezará a defender a López. Su vida y su formación académica son por tanto un testimonio no sólo de su época sino también de las etapas literarias del Paraguay desde su nacimiento hasta el comienzo del presente siglo.

Más abajo nos dirá de la organización del ejército por el joven López, del recelo de las otras potencias y de la admiración que siente por Francisco Solano López. De éste nos ofrece un retrato idealizado:

"Desde mi niñez había sentido el anhelo de conocer al general López, el más joven de América, a quien aprendimos a admirar en la ingenua iconografía escolar. Su nombre, su imagen, su fama irradiaban ya, mágicamente, como los de un joven dios sobre un país selvático. Erguido sobre su corcel de guerra, lo imaginábamos esteluto y marcial hacia lo alto, entre las nubes, con su espesa barba y las fulgurantes condecoraciones. Yo anhelaba pero igualmente temía conocerlo." (Cerro Corá, II)

Otro nexo que enlaza a Carmona con la generación propiamente romántica es su condición de alumno del Padre Fidel Maíz personaje representativo de esta etapa histórica y literaria del país que también interviene episódicamente en Hijo de hombre.

"Un vínculo indirecto comenzó a acercarnos sin embargo cuando, a mi egreso del Aula de Filosofía, el padre Fidel Maíz se constituyó en mi preceptor. Lo había sido también del joven López durante su adolescencia.

DESPUES LO MANDO A PRISION DURANTE CUATRO AÑOS, POR HABERSE OPUESTO EL CURA A QUE SU EX DISCIPULO FUERA ELEGIDO PRESIDENTE CON PODERES OMNIPOTENTES. SU ANTIGUO PRECEPTOR DEBIA CONOCERLO MUY BIEN. (ANOTACION DEL FISCAL)" (Cerro Corá, II)

Aquí tenemos un ejemplo de las intervenciones del fiscal al texto de Carmona. Este enfrentamiento es en cierto modo arquetípico pues Carmona y el fiscal son representativos de las dos facciones que dividieron al país durante mucho tiempo: lopiztas y antilopiztas. Merced a este enfrentamiento entre dos personajes tenemos una reproducción estructural en el plano formal de la obra de lo que acontece en la sociedad paraguaya. Algo que en sí nos remite a Lukács y su concepción de la novela y de la sociología literaria. Asimismo detectamos la nota aclaratoria del reportero acerca de la intervención del fiscal con lo que nos recuerda su presencia en el texto.

Carmona conocerá por fin al futuro mariscal López y lo acompañará a Europa (Francisco Solano López estuvo en Versalles en la corte de Napoleón III). López le dirá a Carmona algo muy significativo: "Tienes un alma doble pero eres un buen escribiente". Volvemos a encontrar enlazados el tema del doble con el del escritor en la ficción rosiana.

"Cerro Corá (1870) III. El final"

"De la vorágine final, Solano López resurgió con un nuevo ejército y comenzó la campaña de las Cordilleras. Seguía la guerra con lo que le restaba de una población espectral en la que ya no había hombres en edad viril: sólo ancianos, mujeres y niños. A los escasos batallones de sobrevivientes acudían y se sumaban estas errantes caravanas. Las propias madres acompañaban a sus hijos, recomendándoles que nunca se mostrasen cobardes frente al enemigo, bajo pena de maldición materna. Su nombre de mujeres "residentes" las definía negándolas: no podían residir en los pueblos abandonados y destruidos, puesto que el avance de los invasores les empujaba sin cesar de cara al sol naciente. Erraban sin término entre un combate y otro; su residencia era esa marcha interminable en la que el tiempo parecía haberse ido

velozmente a alguna parte dejándoles la sensación de permanecer en el mismo sitio."

(Cerro Corá, III)

Este fragmento resume de algún modo el carácter de esta tercera parte. Es el éxodo de los últimos hombres acompañados por las mujeres hacia el holocausto final. El patetismo se refleja con toda su fuerza más abajo:

"El sufrimiento mismo estaba embrujado. Una seguridad grande -y grande sin término de comparación- permite a un espectro ser más fuerte que la realidad y atravesarla. Sólo así se explica que los espectrales batallones pudiesen avanzar cargando sus armas, sus huesos despellejados, piezas de artillería, pólvora, municiones, máquinas, arneses, carros, cureñas, la pesada materia de su obsesión". (Cerro Corá, III)

Carmona se desempeña en esa circunstancia como jefe de escolta y entierre los restos del tesoro nacional (los famosos "entierros" de "El aserradero" e Hijo de hombre). Cuando Carmona empieza a recordar que iban llegando a las alturas de Cerro Corá por el "laberinto boscoso del Chirigüelo" los recursos y leguas mentales se le acumulan con violencia. Toda una serie de hechos diversos y pertenecientes a distintas épocas de la guerra pasan por su memoria cual revista cinematográfica. El relato concluye cuando el Padre Maíz establece un parangón entre Leónidas y sus trescientos espartanos y López y sus últimos soldados mientras éstos repiten el lema del espadín de López. De este modo la narración tiene un final abierto, casi expectante, ante el desenlace que queda en suspenso, omitido del texto:

"¡Cerro Corá es nuestro Desfiladero de las Termópilas! -exclamó el P. Maíz-. ¡Aquí los hechos se olvidan de la palabra humana y forman ya la leyenda que han de transmitir los siglos!... -¡Aquí esperaremos a los MACACOS imperiales!- lo interrumpió el Mariscal, que despreciaba los alardes de la oratoria -¡Que vengan a tomar nuestras armas, si pueden! Confíemos también en que no habrá entre nosotros ningún Efiltes y que cada uno sabrá cumplir con su deber hasta el último momento.

Trescientas gargantas mortecinas prorrumpieron el grito de ¡VENCER O MORIR! sus ecos se propagaron hasta las breñas más lejanas." (Cerro Corá, III)

9) LUCHA HASTA EL ALBA (239)

Este constituye según el propio Roa Bastos su primer relato. Es de cir, hacia 1930 escribió un esbozo de cuento que en principio sería el sustrato del cuento actual. Decimos esto porque el cuento tal como se nos presenta publicado en 1979 evidencia una elaboración que no corresponde a la pluma de un muchacho de trece años. En el prólogo ya hay un indicio de ficción en el que Augusto Roa Bastos se nos presenta casi como un corrector-investigador de sí mismo. En él afirma que encontró la versión original a la que le faltaban dos páginas entre las hojas del Tratado de la pintura de Leonardo Da Vinci. Este dato, para el crítico paraguayo Osvaldo González Real, sería casi un símbolo de lo que hubiera sucedido si Leonardo a partir de una de sus madonas hubiese terminado pintando la Mona Lisa pues de la ficción se desprende que la narración que comentamos constituye un lejano precedente de Yo el Supremo (240). El propio Roa Bastos ha teorizado sobre este su primer cuento en ocasión de realizar una tarea autocrítica a propósito de su novela (241).

Para nosotros el relato en su versión actual interesa por otros motivos: en primer lugar se da una característica estilística habitual en Roa (empezar "in media res"), en segundo lugar coexisten tres planos que hay que desbrozar (la realidad del cuento, la obra imaginaria que escribe el muchacho protagonista y el sueño que tiene éste quien se queda dormido mientras escribe), en tercer lugar confluyen elementos de varias ficciones de Roa Bastos -y por inclusión, de Roa 1-, por último hay motivos para suponer que este adolescente protagonista es algo así como un pre-Roa 1. Sobre esto quiere decirse que, valga la comparación, si Mortimer es el antecedente directo de Mickey en el mundo de Walt Disney este personaje es otro tanto con respecto al ex niño de Itakuruví.

Resumiendo, el argumento es el siguiente: En el ambiente azucarero de Manorá de Iturbe del Guairá trabaja Pedro quien vive con su mujer y su hijo. Pedro es un hombre severo quien en sus reprimendas compara a su hijo con el Dr. Francia que al mismo tiempo es como el cuco infantil para su hijo. Aparentemente según la obra serían dos hermanos pero aunque el otro es mencionado tanto por el narrador impersonal como por el protagonista todo parece indicar que este hermano no existe más que

(239).- Roa Bastos, Augusto. Lucha hasta el alba. Asunción, Ed. Arte Nuevo, 1979.

(240).- "Tres miradas sobre Roa Bastos". En: Hoy (Diario, Suplemento dominical), Asunción, 7-10-79.

(241).- Roa Bastos, Augusto, "Algunos núcleos generadores en un texto narrativo". En: L'Idéologique dans le texte, Toulouse, trabajo de l'Université de Toulouse-Le Mirail, tomo VI, 1978.

en la imaginación del adolescente. Incluso cuando es nombrado por el narrador impersonal este supuesto hermano se nos presenta como algo ficticio y su mención por parte del narrador impersonal obedecería a una técnica cuentística en la que quien cuenta adopta los moldes mentales del personaje. En otras palabras el protagonista narra cuando fantasea o sueña pero es narrado de un modo omnisciente por alguien que existente o no adopta la fantasía del muchacho para explicarnos mejor en tercera persona lo que pasa por su cabeza. Estimamos que el otro hermano no existe pues se lo llama Esaú y es velludo como el personaje bíblico e incluso, según el relato, es mellizo del protagonista que se identifica con Jacob. Habría por tanto una síntesis, un sincretismo, de elementos míticos guaraníes y bíblicos. El hijo de Pedro detenta características propias de Roa 1: habla solo, es un escritor en potencia, escribe inventa historias en las que se reserva un papel (dentro de la ficción que escribe, dentro del propio cuento, interpreta a un protagonista narrador con lo que tenemos dos narradores dentro del cuento, cada uno en un plano distinto) superponiéndose así el autor y el narrador como en otras obras de Roa Bastos -"El aserradero" por ejemplo-, es un joven-viajero como el personaje de Moriencia, etc. Este aprendiz de escritor hace sus primeros intentos por la noche utilizando como lámpara un frasco con luciérnagas dentro (situación que ya parece un símbolo pues se repite en varias obras de Roa) y allí refiere sus impresiones sobre el ingenio azucarero, sobre el fantasma del Descabezado, sobre la Biblia, sobre el pasado de su padre (que parece una antítesis de "Chepé Bolívar" como el asunto del ingenio recuerda a "El trueno entre las hojas"). Por un momento la situación familiar hace pensar en "Cigarrillos Mauser", pero esto sumado al lugar, Manorá, más bien supone el germen inicial, el núcleo de donde saldrán muchas y futuras ficciones. En un momento casi imperceptible este autor-narrador pasa a otro plano (sueña) y allí, como Jacob, se enfrenta a una Persona a quien termina venciendo-descabezando. Esta Persona resulta ser un trasfondo de los rostros de su padre y del Dr. Francia. Luego vende la cabeza a un rabino-también se superponen Nazareth y Manorá-y gasta el dinero bebiendo y al reposar muere.

En este sueño se condensan muchas cosas: un parricidio casi triple (mata a su padre, a Francia, en cierto modo "mata" a Dios; es una evidente y progresiva emancipación psicológica a escala familiar, social y religiosa), la sensación de culpa (se siente maldito y exige la bendición de la Persona), la anécdota del Descabezado, etc. Este Jacob parece a su vez una síntesis de San Pablo, Judas y el propio Jacob. El título alude a la cita bíblica en la que se lucha hasta el alba dada la vehemencia de Jacob y que aquí se refiere a la catarsis onírica del protagonista hasta sus últimas consecuencias.

10)"EL OPIO DE LOS PUEBLOS".(242)

Este fragmento de la novela inédita Los chamanes sumado a una versión ampliada del mismo que leyera Roa Bastos en Madrid hace poco, permita no sólo tener una idea de esta obra que ya algunos críticos califican de anti-"boom" sino que además arroja un nuevo haz de luz sobre toda la madeja creada por Roa Bastos. En tal sentido queremos destacar que el protagonista, Liberto, es natural de Manorá como el personaje central del conjunto de cuentos de Moriencia-o si se prefiere de la todavía también inédita Contravida-. En cierto modo, estas dos obras por publicarse son como los (suponemos) últimos trozos de un magnífico rompecabezas.

"El opio..." o su antítesis 'la panacea de los pueblos' gira en torno al mercado cultural "latinoamericano". Según fuentes fidedignas -amigos personales de Roa- la novela Los chamanes provisionalmente consistiría en la historia de un profesor de literatura argentino quien se traslada en avión al Paraguay y perece al caer éste en la selva paraguaya. Los libros quedan a salvo y son encontrados por los indígenas quienes cuentan con un traductor en un blanco, un misionero quizá, que vive con ellos. Al conocer el contenido de los libros los selvícolas tendrían reacciones más bien negativas y sólo quedaría en pie el mensaje de Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo y el desaparecido José María Arguedas a través de los libros de éstos. Ello significa que las máximas estrellas de la narrativa hispanoamericana son puestas en la picota dedicándoseles un capítulo a cada una de ellas. Gente como Borges y Carpentier estarían al margen de esta poda y Roa Bastos se autocritica también en uno de los capítulos.

Cifrándonos a la grabación y al fragmento publicado, puede decirse que los mismos tratándose una carta que Liberto escribe desde el exterior a cierta persona de Asunción. En ella habla de convertir el opio de los pueblos (libros) en panacea de los pueblos; le pregunta al destinatario de su carta sobre la omisión del hecho central de su parte; habla de los libros como sembrados en la selva; el libro para Liberto es algo así como el depósito de la secreción del molusco hombre. Liberto, que antes amaba los libros ahora los desprecia. En un momento dado establece una similitud entre los libros y la religión por un lado y los libros y las drogas por el otro. Según parece los libros en esta ficción son fabricados y distribuidos de un modo equivalente al tráfico de drogas. El hipotético lugar donde se fabricarían estos libros sería la sede, las ruinas, del antiguo imperio jesuítico. En la versión magnetofónica que poseemos en algún momento se transfiere la com-

(242).- Roa Bastos, Augusto. "El opio de los pueblos". En: La bicicleta, Santiago de Chile, ago-sep, 1979, p.13. La grabación donde se ha recogido la versión ampliada de este cuento fue pronunciada por Roa Bastos en Madrid el 20 de Marzo de 1980 (ver información al final).

plicidad gubernamental (paraguaya se supone) sobre el tráfico de drogas a la fábrica/contrabando de libros con apoyo de las multinacionales. Así se contrarrestaría la propaganda antiparaguaya (se menciona el artículo de Se-
lecciones sobre el tema) .

Según parece entre Liberto y su misterioso destinatario de Asunción habría un "tercer hombre": un sacerdote congregacionista quien estaría en contacto entre ambos. Es imposible saber si hay un fondo político o meramente cultural en esta relación pero Liberto reprocha en su carta al otro su miedo, su omisión de ciertos hechos (la caída del avión en la selva pa-
raguaya con su cargamento literario), su autocensura -este tema, del que se habló al comienzo de la tesis es aquí tratado literariamente como un com-
ponente más de la realidad cultural actual del país-.

Como puede verse la anécdota está a mitad de camino entre el sarcasmo cultural y el problema de la libertad de expresión, de la censura política.

Veamos ahora algún fragmento de "El opio de los pueblos" donde se des-
tilla una crítica contra esta falsa panacea:

"Al emparejar los libros a las religiones con ese contundente grafismo extraído de la toxicología social, usted dió en la tecla. Porque es evidente que existió y sigue existiendo (degradado) el cul-
to religioso del Libro (que por otra parte viene de la prehistoria cuando los ceremoniales se cele-
braban en torno a grandes libros rupestres). En nuestra era, Johann Genfleisch, alias Gutenberg , dió nacimiento (ojalá no lo hubiese hecho) al cul-
to moderno del libro con el invento de su máquina, medio siglo antes del descubrimiento del Nuevo Mun-
do.

No fue casual que la matriz de la imprenta engendrara una Biblia latina, luego una más pequeña de treinta y seis líneas (no entraban aún naturalmen-
te en la cabalística definición del libro que, lue-
go de cinco siglos de su aparición, propuso en 1964 la Asamblea General de la UNESCO: "publicación no periódica de cuarenta o más páginas").

Yo fui un fanático, usted lo sabe, de la religión del libro. Casi le diría que había en todo esto una especie de predestinación. Liberto es mi nom-
bre de pila. Todos creían que me lo habían impuesto a las ideas anarquistas de mi padre (lo que más odiaba mi padre era precisamente los anarquistas y los masones). El uso lo acortó en Liber que en latín significa la pulpa interior de los árboles, o sea libro. Del cadro (su árbol sagrado) los quara-
nias sacaron la palabra alma y la pusieron como

fundamento del lenguaje humano. Así, los guaraníes teniendo libros se salvaron del libro: del árbol a la ante-boca de los sabios colvicales fluía directamente la palabra-alma corporizada en el colibrí, maino o mainumbri" ("Opio", p.13)

Como puede deducirse de esta cita este relato en cierto modo cierra un largo ciclo, el iniciado hace muchos años por aquel adolescente que descubrió la escritura, la literatura, que intentó con este instrumento contribuir a cambiar la conciencia del mundo, que luego afinó su artesanía narrativa decentando así su literatura hasta culminar en esta especie de cansancio cultural, en este odio al libro cuyo origen hay que buscar en el comercio que los mercaderes del templo han hecho a partir del hecho cultural. Si esta actitud responde o no a la realidad en el caso de Roa Bastos es algo que escapa a nuestro conocimiento pero dentro del terreno de la ficción hay que recordar que Liberto es una "creación" de Roa 1 quien en la realidad imaginaria ha tenido una trayectoria equivalente a la de su autor. En lo que se refiere al cansancio cultural, Roa 1 parece haber transferido esta nota del gordo a Liberto. Es como si toda la historia de la Humanidad, de la cultura de ésta desde el principio al fin se hubiese condensado en la historia de un solo hombre: Liberto, reflejo obvio de Roa 1 quien a su vez es un reflejo de Augusto Roa Bastos. En lo que respecta al nombre propio Liberto obsérvese que en el apodo Liber se condensan varios temas: libertad, libro y árbol (este último vocablo permite derivar el tema de la libertad que se consigue a través del libro, la cultura, a la cosmogonía guaraní con lo que desembocamos tácitamente en otro tema: el de la libertad incontaminada de los salvajes quienes no solo están preservados de la cultura alfabeta sino que paralelamente son portadores de otra igualmente valiosa, la cultura oral o analfabeta).

Dentro del mundo roaiano Liberto conserva las características de Roa 1, en especial el hábito de escribir y de hablar con un interlocutor imaginario. Aparece también aquí Pedro Orué el talador de "El aserradero" que en este cuento es oriundo de Manorá como Liberto y que ~~concreta~~ aquí una actitud que ya se insinuaba en el otro cuento: emigrar (con lo que se entroncan en este cuento el mercado cultural, el problema político de la libertad de expresión y el exilio paraguayo).

Conclusiones generales.

Con excepción de El trueno entre las hojas hemos agrupado aquí nuestras impresiones sobre la cuentística de Roa Bastos porque estimamos que hay una interrelación estilística y temática que va más allá de El baldío o Horiciencia.

En primer lugar tenemos que destacar la presencia de Roa 1 como personaje que opera en múltiples sentidos en la ficción de Roa Bastos: como personaje, como narrador, como autor interno, como compilador, etc. Roa 1 como su autor se autoficcionaliza y a veces se superpone a él y su criatura. Esto sumado a ciertas conexiones argumentales permiten ordenar la cosmovisión cuentística de Roa Bastos que se extiende incluso a sus novelas como se verá.

Algunas características de estos cuentos son: un uso consciente y con intencionalidad estilística de tiempos verbales; el uso del recurso del narrador mentiroso; técnicas y temas cervantinos (autor dentro de la ficción, personajes que hablan del autor, alusiones al Quijote de Avellaneda, reproducción del enfrentamiento de Cervantes con sus rivales, etc.); situaciones fantásticas (el doble, la obra que se justifica por sí misma, contaminación de la realidad por el sueño); el exilio paraguayo como tema con las variantes que ello implica; alusiones a la historia del Paraguay -la cual se nos ofrece a través de cuentos aislados que operan como fragmentos de un gran espejo-: la época de Francia evocada en Luche hasta el alba, la Revolución Comunera en "Niño-Azoté", la Guerra de la Triple Alianza tocada en "Cerro Corá (1870)", el romanticismo paraguayo y la época de la "lírica de la consolación" que también se reflejan en el cuento anterior, la Guerra del Chaco que es parcialmente enfocada en "Kurupí" y "En encuentro con el traidor"; otro tema de candente actualidad es el de la guerrilla que se encara desde dentro y fuera del país (casos de "Ajuste de cuentas" y "Narrador de un informe" respectivamente). Incluso la erudición del 900 paraguayo se convierte en tema y marco del cuento "El pájaro mosca".

Se preanuncian algunos rasgos de sus novelas: contestar la verdad oficial, el desdoblamiento del narrador, la obra que explica su propia gestación, el uso de técnicas de la corriente de la conciencia, el cine (aplicación de recursos cinematográficos en el plano literario), la presencia de un compilador, el alternar la primera y tercera personas de la narración en función de la identidad del autor interno, cierta omnisciencia sospechosa en cuentos que tienen el aspecto de un informe o reportaje. Por último puede apreciarse el tratamiento de ciertos temas literarios: el proceso de la creación artística, la existencia de un territorio literario ideal (en "Cuerno presente", prácticamente el cuento por momentos parece instalarnos en la mente de este personaje escritor que es Roa 1 y que habla solo), ciertas especulaciones sobre el mercado literario que hacen pensar en el fin de un ciclo cultural, en un cuestionarse la civilización humana, temas como que recuerda las reflexiones sobre el mercado de la obra de arte que se encuentra Welles en Fake-Question Mark. Otro rasgo estilístico destacable es la voluntad de Roa de presentar estas historias a través de investigaciones y reportajes.

II.C. NOVELISTICA(Análisis).

1) HIGO DE HOMBRE (1959;publicada en 1960). (243)Argumento.

Hijo de hombre está dividido en nueve capítulos. Para cierto sector de la crítica los mismos gozan de una cierta autonomía pero en realidad hay una estructura novelística sólida que vertebral la obra del principio al fin. En lo que toca a la estructura como a la trama, les dedicaremos en su momento unos apartados especiales. No obstante para dar una idea del argumento es necesario recordar algo que ya adelantamos en páginas anteriores: los capítulos impares están narrados en primera persona por Miguel Vera (constituye su diario) y los pares en tercera persona (según nuestra teoría por Roa el investigador-encuestador, que al final del libro recibe el diario de Vera de manos de la Dra. Monzón). A continuación haremos una breve reseña de cada capítulo para ofrecer la mencionada visión general de la novela.

"Hijo de hombre".

Este primer capítulo narra las evocaciones de Miguel Vera. Vera, nacido en 1905 es fuertemente influido por Macario el anciano liberto que fuera esclavo del Dr. Francia. En 1910, al inicio de junio para ser exactos, cruza el cielo de Itapé el cometa Halley que produce una conmoción en la psicología de los itapeños que con su mentalidad mítica creen que se avecina el fin del mundo. Un sector del texto está dedicado a los recuerdos vividos, indelibles que la personalidad de Francia ha dejado en Macario. La vida de Macario en realidad es una especie de gran síntesis de la historia del Paraguay desde su niñez (era francista) madurez (Guerra de la Triple Alianza) hasta su vejez a comienzos del siglo XX. Esta vida será el enlace entre el pasado del Paraguay y Miguel Vera cuya vida a su vez será la pantalla a través de la cual desfilarán los acontecimientos más importantes de la historia moderna del país (en un sentido estricto la novela comienza cuando Vera tiene cinco años y concluye con su muerte después de la Guerra del Chaco en 1935 pero parece insinuarse que la acción se prolonga hasta el año 1947 y en cuanto al pasado lejano, éstos son traídos al presente por el viejo Macario).

Macario tiene un sobrino, Gaspar Mora, músico y tallador quien muere leproso. Lo destacable de Gaspar es su carácter y espíritu solidarios, su sentido del servicio a la colectividad. Esto se trasunta en la actitud final de Gaspar quien al descubrir que está enfermo de lepra se aleja de la con-

(243).-- Roa Bastos, Augusto. Hijo de hombre. Buenos Aires, Ed. Losada, 1967, 3a.edición..

nidad para evitar el contagio a sus amigos y les deja un Cristo tallado que será motivo de veneración. Este Cristo en cierto modo hecho a imagen y semejanza de su autor es llevado por el pueblo a la iglesia pero el cura se niega a aceptarlo provocando la indignación, la rebeldía de los itapeños quienes encuentran en la ocasión a su líder natural en Macario. Luego de esta confrontación que culmina con un triunfo a medias de Macario y sus partidarios la imagen es colocada en el cerro y hasta el mismo Padre Fidel Maíz (personaje de la época del mariscal López) se acerca posteriormente a Itapé para pronunciar uno de sus famosos discursos sagrados. El capítulo concluye con la muerte de Macario aproximadamente un año después de los acontecimientos. El sentido del transcurso del tiempo está indirectamente señalado por el propio narrador. Es Miguel Vera quien nos dice que Macario todavía vive cuando se festeja el Centenario de la Independencia (en 1911).

"Madera y carne".

El protagonista de "Madera y carne" es el Dr. Alexis Dubrovsky. Este es un médico ruso que al salvar la vida de María Regalada -la hija del sepulturero del pueblo- se convierte no sólo en un personaje de prestigio sino también en un benefactor y comienza a practicar su profesión atendiendo sin discriminación a todos, incluyendo a los leprosos. Entre los pacientes que atiende Dubrovsky se encuentra un antiguo combatiente de la revuelta de 1912: Casiano Jara que con su mujer y su hijo había regresado al lugar después de mucho tiempo habitando un viejo vagón abandonado del ferrocarril. En este sentido hay que aclarar que este capítulo se desarrolla en Sapukai, escenario de la revuelta agraria del año 12 donde participaron activamente Casiano y su mujer. En la estación del ferrocarril del pueblo se había producido la explosión que tantos muertos había causado y cuyo responsable fuera Atanasio Galván (episodio del que ya hablamos cuando nos referimos a Moriencia). De este modo, Jara y su mujer en el momento en que son atendidos por el médico ruso ya están de vuelta de la aventura del yerbal, (escenario del capítulo IV). Posteriormente Dubrovsky enloquecerá y pasará a ser considerado como un hereje (el origen de esta conducta es su deseo de volver a su patria lo que lo llevará a romper estatuas de santos donde cree poder encontrar riquezas que habrían sido "enterradas" por la gente que abandonaba sus casas durante el éxodo en la época de la Guerra de la Triple Alianza).

"Estaciones".

Aquí retoma el hilo narrativo Miguel Vera quien deja Itapé y va a Asun

ción para ingresar en la academia militar. En este trayecto lo acompañan Damiana Dávalos y su hijo pequeño. Durante el viaje Vera mira y escucha a sus compañeros de viaje quienes comentan sucesos pertenecientes al primer capítulo con lo cual nos enteramos de la difusión de estos hechos, de la opinión que se tiene de ellos y de la importancia que adquieren dentro de la novela. Al llegar a la estación de Sapukai pasan allí la noche y en esta ocasión Vera es iniciado sexualmente en alguna forma por la mujer. "Estaciones" concluye con la llegada a Asunción. Allí, Vera contempla la estatua de una mujer en cuya boca se posan unos pájaros -en la Plaza Uruguaya-. Estas dos anécdotas (la situación sexual y el recuerdo de los pájaros en la boca de la estatua) más la referencia de los zapatos que por primera vez se pone Vera han sido referidos por Roa Bastos como pertenecientes a su niñez, lo que da pie para pensar -con todas las reservas del caso- que habría algún matiz autobiográfico en este personaje. En algún momento del viaje en tren, Alexis Dubrovsky que viaja con ellos es arrojado del mismo por un grupo de pasajeros. Esto sucede al pasar por Sapukai. Con esto el autor sutilmente nos indica que en ese momento comienza cronológicamente el capítulo II ("Madera y carne"). Habría aquí una influencia de William Faulkner en Augusto Roa Bastos: la ruptura de la linealidad narrativa.

"Exodo".

"Exodo" tiene puntos de contacto argumentales con Los ríos oscuros de Alfredo Varela. Los protagonistas son Casiano Jara y su esposa Natí. Luego de la explosión en Sapukai y derrota de los rebeldes comenzó la persecución que llevó a mucha gente a huir hacia el sur, en busca de las fronteras argentinas, como lo señala el texto. Casiano y su mujer que habían sobrevivido encuentran en ese momento una posibilidad de salir del paso cuando se enteran de los puestos de trabajo en el yerbal de Takurú-Pucú. Allí comienza la odisea que ofrece alguna similitud con el clima de Lo que son los verbales de Rafael Barrett. Otros paralelos detectables son los protagonistas y escena final de The pearl de Steinbeck y la huida a Egipto de la Sagrada Familia. Escuetamente, aquí se cuenta la explotación y sufrimiento en el yerbal, los abusos y crímenes de los "capangas" sobre los "mensúes" (mensualeros). Durante esta especie de cautiverio nace Cristóbal (Kiritó, Cristo en guaraní). La obsesión de Casiano (que su hijo sea libre) impulsará a la pareja a huir logrando algo casi imposible: salir con vida de esos parajes. Así, la familia llegará a Sapukai donde escogerán un viejo vagón ferroviario como vivienda y con grandes esfuerzos que rayan con

la alucinación y un cierto mesianismo trasladan el vagón a las afueras de Sapukai. Casiano, por su condición de líder natural recuerda por momentos a Moisés y el vagón adquiere entidad propia al punto que parece un personaje más. Habría en esto último una posible doble influencia en Roa que merece reseñarse: a) literaria (los camiones en The grapes of wrath de Steinbeck); b) cinematográfica (el mismo caso en la versión fílmica que realiza John Ford quien además suele dotar de movimiento y personalidad propias a este tipo de elementos en su obra: los barcos en The long voyage home, la diligencia en Stagecoach, un tren precisamente en una película cuyo título en inglés era sumamente sugestivo: The iron horse . *

"Hogar".

Aquí el escenario vuelve a ser Sapukai. El narrador, Miguel Vera, oficial del ejército paraguayo ha sido confinado por tomar parte en una conspiración en la Escuela Militar. En Sapukai conoce a Cristóbal Jara y trata de informarse sobre los episodios en que intervinieron los padres de éste. Vera, observador lúcido, reflexiona sobre el episodio del vagón; analiza la personalidad monolítica de Cristóbal Jara cuya dureza y parquedad contrastan con su carácter débil; las apreciaciones de Miguel Vera sobre la fecha de los sucesos acaecidos y la edad que atribuye a Jara revelan una cierta inexactitud en la que habría que buscar un fallo de la memoria, una cierta imprecisión con respecto a los datos que posee o la suma de ambos elementos. Cristóbal Jara, enviado por sus compañeros, propenderá a Miguel Vera que intruya militarmente al grupo que prepara un levantamiento armado.

"Fiesta".

Volvemos a la narración impersonal y nos enteramos que Miguel Vera estando en estado de embriaguez ha delatado a sus compañeros con lo cual fracasa la conspiración. Jara que ha conseguido huir se esconde en el cementerio. Allí es asistido por María Regalada y el hijo que ella ha tenido de Dubrovsky. Cristóbal, con la ayuda de María Regalada y los leprosos, planea una fuga que roza lo rocambolesco (bajan a la fiesta del pueblo confundido entre los leprosos produciendo un gran desorden y de este modo rodeados por "esa guardia de corps de fantasmas de carne" se marchan sin ninguna prisa; curiosamente, hay un arpista -ciego y sordo al parecer- que sigue tocando su instrumento cuando músicos y parroquianos ya han salido en desbandada).

"Destinados".

----- Este capítulo aparece fechado desde el 1 de enero de 1932 al 29 de sep.

* El paralelo entre John Ford y Roa Bastos en lo que respecta a la personificación de estos elementos-símbolos, tan "cinematográficos" por otra parte, puede prolongarse todavía más: aparte de la coincidencia en lo que toca al tren cabe decir que los camiones en "Misión" también se convierten en un personaje más.

tiembre de ese año (recuérdese que el 29 de septiembre del 32 tuvo lugar la victoria paraguaya de Boquerón sobre las tropas bolivianas; la Guerra del Chaco empezó en junio del 32). Especialmente se reparte entre Peña Hermosa y el Chaco paraguayo (lugares donde Vera es confinado nuevamente por participar en los hechos de Sapukai y destinado al estallar la guerra, respectivamente). Las fechas que dividen las secciones del capítulo pertenecen al diario de Miguel Vera, narrador-protagonista habitual de los capítulos impares. En agosto queda al mando de un regimiento en el Chaco. En este escenario que Roa Bastos ha calificado varias veces de desierto lunar tiene una intervención episódica José Félix Estigarribia, el conductor militar paraguayo que fuera brillante alumno del general Foch en la Academia Militar de St. Cyr en París. También se menciona a Kundt el militar mercenario alemán que estaba al frente del ejército boliviano y el hecho curioso de que en ese terreno primitivo dos pueblos pobres se enfrentaron por móviles foráneos (el petróleo que interesaba a las multinacionales) reproduciendo la vieja rivalidad de las escuelas militares francesa y alemana. La lucha es terrible sobre todo a causa de la sed y poco a poco los hombres irán muriendo sea en combate o por la falta de agua. Vera, quien por una vez da señales de una entereza extraordinaria empieza a ametrallar a los pocos sobrevivientes para evitarles la agonía de la sed. En eso aparece un camión aguatero al que en su delirio también ametrallará.

"Misión".

Es la historia de un convoy de agua enviado por el ejército paraguayo que debe atravesar las líneas de Boquerón para auxiliar a una patrulla perdida. El jefe de la expedición es Silvestre Aquino que ya había aparecido en "Hogar". Lo acompañan su segundo Cristóbal Jara, un grupo de hombres escogidos y una ex prostituta quien presta servicios como enfermera. Esta es posiblemente el capítulo más trepidante de la novela. Durante la peligrosa expedición en la que constantemente son asediados por las tropas bolivianas Aquino muere y Jara queda al frente de la misión. En todo momento se mantiene un logrado equilibrio entre la historia de la expedición y la historia personal de Jara y sus relaciones con Salu'i (María Encarnación). Poco a poco irán pereciendo por el camino hasta que sólo Cristóbal Jara conseguirá llegar a destino. Alguien lo ametrallará al llegar (se trata de Miguel Vera, lo cual nos remite a la escena final del capítulo anterior). "Misión" es el segmento por excelencia-dentro de la novela-consagrado a la Guerra del Chaco.

"Ex combatientes".

La última parte de la novela está dedicada a la situación de inmediata posguerra y sus consecuencias. Miguel Vera ha sido nombrado alcalde de Itapá.

El protagonista sin embargo es Crisanto Villalba, ex combatiente condecorado por méritos en acción de guerra y esposo de Juana Rosa (hija de María Rosa la chipera de Carovení y personaje destacado de "Kurupí") quien regresa trastornado por las secuelas de la guerra. El personaje de Villalba recuerda vagamente al protagonista de La carcajada, la primera pieza teatral de Roa Bastos, por los efectos que la guerra ha dejado en él. Cronológicamente este capítulo es posterior a "Kurupí" (varios de los personajes de la novela habían intervenido en el cuento). Cuchuí, el hijo de Crisanto, en un momento dado matará involuntariamente a Miguel Vera al disparársele la pistola que el alcalde le diera. Con esto queda bastante ambiguo el final pues no sabemos si se trata de un accidente o de un suicidio indirecto al estilo romano perpetrado por Vera. Posteriormente el diario de Vera, como quedó referido llegará a manos de un Augusto Roa Bastos ficticio (Roa 1 para nosotros).

Trama.

Existen varios elementos a partir de lo expuesto que permiten aseverar la presencia de una trama perfectamente construida que en cierto modo tacha por tierra ciertas opiniones acerca de que son varios cuentos más o menos hilvanados los que constituyen la novela. Por otra parte la relative autonomía de las partes es una característica de la épica y esta novela que tiene como tema central la historia del pueblo paraguayo a través de su Historia detenta más de un aspecto épico, entre ellos el de la mencionada autonomía de sus partes. Como decíamos al comienzo hay elementos que prueban que estamos ante una novela con una trama urdida y no ante otra cosa. Veamos esto:

- 1) Hay un enlace entre el pasado y el presente del Paraguay a través de las vidas de Macario y Miguel Vera. Enlace que nos llega a nosotros a través de un diario.
- 2) El transcurso del tiempo nos lo proporcionan ciertas fechas hábilmente diseminadas en el libro. Ejemplo: Macario interviene como líder durante el año en que aparece el cometa Halley y todavía vive durante los festejos del Centenario (así sabemos que estamos en 1910 y 1911 respectivamente).
- 3) Como menciona Lilia Pérez González (244) se da un desplazamiento geográfico a través de la acción o del traslado de personajes de un lugar a otro o incluso por las evocaciones.
- 4) El volver sobre ciertos hechos a partir de conversaciones de algunos

(244).- Pérez González, Lilia. "Sobre Hijo de hombre, de Roa Bastos". En: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, no. 334, abr, 1978, pp.111-118.

*Como se recordará el cuento se publicó después. Por otra parte la situación en La carcajada es pre-bélica pero el efecto de la situación de guerra en el personaje es parecido al que padece Villalba.

personajes indica el grado de incidencia de estos sucesos en la novela.

5) Las conexiones entre los capítulos están dadas por el propio hilo de la acción, pudiéndose así ordenar cronológicamente la narración (Véase p. 334).

6) El "marco" de la novela recién se nos revela al final cuando la Dra. Monzón envía el diario de Vera. Estamos ante el caso del "autor-editor" como dice Oscar Iacca. O más bien ante un fautor en el sentido policial del término como lo señala el mismo crítico.

7) La relación tensa existente entre el narrador y el autor quien muy tenuamente se deja notar en la obra es otra señal de la existencia de alguien que dirige todo esto, que teje adrede y de un determinado modo un telar.

8) Enric Miret en su artículo sobre la novela (245) también se ocupa de la interconexión entre los capítulos: "Igualmente significativo es el modo como se articulan las unidades. Entre la primera y la segunda, por ejemplo, no parece haber nada en común; pero la tercera "Estaciones", establece un nexo entre las dos anteriores. "Exodo", la cuarta parte, tiene una autonomía particularmente acentuada; pero enlaza con la segunda a través del levantamiento agrario y la tragedia de Sapukai, es decir, de un hecho que se sitúa en un tiempo anterior a una y otra. La relación entre las cuatro primeras unidades se hace visible en la quinta, "Hogar", que además las reúne en las cuatro últimas. "Hogar" desempeña así un papel de clave de bóveda, asegurando la coherencia de todo el sistema de la novela. Entre esta quinta parte y las dos siguientes el encadenamiento es lineal, aunque hay discontinuidad en el relato; pero la séptima y la octava se articulan de modo particularmente representativo, convergiendo en el final común. En la última parte, "Ex combatientes", reaparecen temas y símbolos que establecen una sutil conexión con la primera."

Creemos que todos estos signos connotan la presencia de una malla literaria evidente que puede coexistir con la más o menos fortuita autonomía de sus partes pero de cuya existencia no puede dudarse. Por otra parte, al aclararse la identidad del segundo narrador al final de la obra detectamos otro punto de contacto con William Faulkner (el ocultar la identidad del narrador). Finalmente, como parte de la trama señalemos que está presente la entidad lector desde el momento que Roa lee el diario que luego completará (dentro del marco de la ficción).

(245).- Miret, Enric. "En torno a Hijo de hombre". En: Cuaderno de Norte, Revista Hispánica de Amsterdam, no.7, 1976, p.36. Número dedicado a Augusto Roa Bastos.

Jean Luc Andreu en su trabajo "Hijo de hombre, fragmentación y unidad" -sobre el que volveremos posteriormente-, establece una "correspondencia entre los relatos" a partir de un paralelismo entre dos secuencias narrativas, que en nuestro análisis corresponden a los capítulos pares e impares.

"Secuencia Itapé-Vera"

"Secuencia Sapukai-Jara"

I -Historia de Gaspar Mora:

-su integración en el pueblo como carpintero y músico,

-su talento para tallar maderas,

-fundación del Calvario en las afueras del pueblo,

-su autoproscrición,

-ayuda material que le proporciona María Rosa con la cual se sospecha que tuvo relaciones sexuales (Juana Rosa hija de María Rosa y de Gaspar Mora).

II -Historia del Doctor:

-su integración en el pueblo como relojero y médico,

-su afición a las tallas de madera,

-fundación de la leprosería en las afueras del pueblo,

-su autoproscrición,

-ayuda material que le proporciona María Regalada con la cual tiene relaciones sexuales (Alejo hijo de María Regalada y del Doctor).

III -Viaje-exilio de Miguel Vera: Itapé-Asunción.

IV -Exodo de casiano Jara y de su familia: Sapukai-Alto Paraná-Sapukai.

V -Miguel Vera: su participación en la conspiración de la Escuela Militar, su participación fracasada en la montonera.

VI -Cristóbal Jara: su actuación en la montonera, su existencia a la represión militar de la montonera.

VII -Miguel Vera y su actuación como militar en la guerra del Chaco.

VIII -Cristóbal Jara y superintendencia como aguatero en la guerra del Chaco." (246)

(246).- Andreu, J.L. "Hijo de hombre, fragmentación y unidad". En: Cuaderno de... op. cit., p. 17. El capítulo IX, fuera del esquema, también se desarrolla en Itapé con Vera como alcalde en reemplazo de Isasi (protagonista de "Kurupi" que iba a ser el capítulo intermedio entre "Fisión" (VIII) y "Ex combatientes" (IX), que también se desarrolla en Itapé). Por otra parte es discutible que Mora sea el padre de Juana Rosa (de Villalba). Se insiste en el libro que Gaspar murió virgen.

Estructura.

En más de una ocasión hemos hablado de la existencia de dos narradores. Estimamos que esto conecta directamente con la estructura de la obra. En general la crítica se ha inclinado por la hipótesis de que exista un solo narrador quien escribiría en primera y tercera personas ofreciendo versiones diferentes (subjettiva y objetiva) de los hechos. Existen unos pocos críticos que opinan sobre la necesidad de admitir la existencia de dos narradores -David William Foster, Lilia Pérez González y pocos más-. Antes de ocuparnos del tema seleccionaremos algunos argumentos de Foster quien en nuestra opinión es quien con más seriedad y profundidad se ha ocupado del asunto.

Foster dice entre otras cosas: a)"...excepto una referencia a Vera y su traición por los personajes principales del sexto capítulo, Vera no participa en los acontecimientos del segundo, cuarto, sexto y octavo capítulos"(247).b)"En el quinto capítulo, que es el centro geográfico de la novela y el primer encuentro entre las dos figuras antitéticas, Vera y Jara - uno el Judas y el otro el Cristo- Vera recuerda su caminata con Jara al viejo vagón de tren donde los esperan los revolucionarios que quieren pedir a Vera que les dé instrucciones militares. Casi la totalidad del capítulo se dedica a la caminata. Vera recuerda para nosotros que se acordaba de los acontecimientos anteriores del pueblo, como el bombardeo de los revolucionarios de la generación del padre de Jara, los mismos padres, ya legendarios, de Jara, el médico ruso, y las leproserías que construyó y que todavía se divisan...En el séptimo capítulo, Vera, por medio de entradas de un diario, recrea su estancia en el destino de Peña Hermosa, donde lo llevan después de su traición a Jara..." c)"...los capítulos pares no sólo no incluyen a Vera como partícipe, sino también son momentos en lugares que a Vera le habría sido difícil si no imposible presenciar...Lo cierto es que los acontecimientos de los capítulos pares, en contraste con los impares, relatan sucesos que Vera no pudo haber observado directamente. Como se sabe, la acción narrativa del segundo capítulo, dedicado al médico ruso, transcurre cuando Vera está en Asunción en la escuela militar. El cuarto capítulo, que relata la horrosa experiencia de los padres de Jara en los yerbales del Alto Paraná, se refiere a una época antes del nacimiento de Vera o muy poco después. Como es de la misma edad de Jara...Vera sólo podría narrar a base de lo que los otros le dijeran. Y con esto abordamos un problema más significativo. No es sólo una cuestión de que Vera no pudiera haber participado en los acontecimientos del cuarto capítulo...Es poco probable que Vera hubiera llegado a poder reconstruir (247).- Foster, David William. "Nota sobre el punto de vista narrativo en Hijo de hombre, de Roa Bastos". En: Homenaje a..., op.cit. Todas las citas de esta sección provienen de la misma fuente.

truir con tanto detalle la vida de Hatí y Casiano en Takurú-Pukú. ¿De dónde habrá sacado los datos? Seguramente no de los padres, quienes ya habían muerto cuando Vera está en Sapukai en el quinto capítulo, recién expulsado de la escuela militar. Y seguramente no de Cristóbal Jara quien comunica más con los gestos que con las palabras."d) A continuación Foster hace notar que los mitos de Sapukni tienen su origen en conflictos, que faltarían detalles para que Vera pueda recrear literariamente la vida del yerbal; el sexto capítulo tampoco podría pertenecer a Vera puesto que él está en ese momento en Peña Hermosa pero, siempre según Foster, Vera muere aproximadamente un año después de terminar la guerra lo que invalida la posibilidad de que haya sido Vera el investigador o creador literario de este sexto capítulo o de cualquiera de los otros capítulos pares; la importancia central que tienen los capítulos pares, el estilo que trasuntan, la falta de pericia literaria de Vera, serían otros tantos argumentos esgrimidos por el crítico norteamericano para descartar la paternidad literaria, dentro de la caja interna de la ficción, de Vera en lo que toca a los capítulos pares. Más adelante señala la diferencia, dentro de su condición de figuras cristológicas, entre Gaspar Mora y Cristóbal Jara. Mora, o mejor su imagen a través de Macario, se nos presenta idealizado, teñido de romanticismo. Y esta es la figura rescatada y presentada a nosotros por la pluma de Miguel Vera mientras que Jara es su antípoda, lo cual reforzaría el argumento de que ambos personajes no pertenecen a un mismo autor interno. Las disquisiciones de Foster se extienden al estilo de uno y otro grupo de capítulos: por un lado destaca el aire de grandeza de los capítulos pares en contraste con los impares; en los primeros hay una fuerte representación de la fuerza y el poder del pueblo paraguayo cuya potencia se diluiría si aceptásemos que provienen de una mente romántica y débil. En otras palabras hay una oposición estilística entre las fantasías y nostalgias de Vera y el aliento épico de los capítulos pares.

De esta exposición de las ideas de David William Foster creemos que son muy elocuentes y por ello las pasaremos por alto. En lo que respecta al punto b estimamos que la frase "Vera recuerda para nosotros que se acordaba..." expresa en sí misma la posición de Vera: él narra los capítulos impares pero ignora lo que sucedió en lo que serán los capítulos pares y la persona menos adecuada para munirlo de información es precisamente Jara. Habría sin embargo una pequeña objeción que hacerla a Foster: él considera que es el mismo Roa Bastos el segundo narrador olvidando la diferencia entre autor y narrador (o quizás simplemente él deja esto a un lado por considerarlo obvio). Es decir, este Roa Bastos, segundo narrador, es un personaje ficticio que Roa crea en la

obra y a partir de sí mismo. Un último dato importante que nos proporcione Foster es algo que le comentara Augusto Roa Bastos por correspondencia: que Roa "personalmente comparte la opinión de que "el autor (es) el héroe y el antihéroe, por antonomasia de sus obras". Aquí termina la cita de Roa y la que nosotros hacemos de Foster. Lo que nos interesa destacar de esto es la presencia de un desdoblamiento inicial que se hará más patente en Yo el Supremo (desdoblamiento que no se limita a la presencia de dos narradores que pueden o no cubrir los rótulos de héroe y antihéroe, factor común a las dos novelas, sino que involucra la inclusión del autor como personaje en la obra participando en cierto modo de dicho desdoblamiento; esto se da parcialmente en Hijo de hombre, la inclusión del autor como personaje, y totalmente en Yo el Supremo, la inclusión del autor desdoblándose en varios personajes).*

Por nuestra parte hemos encontrado a partir de un análisis de Todorov ciertas analogías entre Les liaisons dangereuses e Hijo de hombre en lo que toca a la estructura. Sabemos que es peligroso proceder por analogía meramente en literatura pero el paralelo existe sin que esto implique restarle valor estético ni originalidad al autor paraguayo (se trata simplemente de una coincidencia básica a partir del mecanismo del subgénero escogido y del mecanismo ya mencionado antes de la historia en / de la obra literaria que están superpuestas en toda obra).

Como dice Todorov las cartas en la obra de Laclos son la novela misma y sin las cartas no hay novela. "Pero estas cartas no se limitan a contar la historia que está en la novela; cuentan también la historia de la novela misma. Este es su papel final, su sentido último." Más adelante dice el crítico búlgaro: "En la última parte de la novela, una nota del redactor nos advierte explícitamente de cómo y por qué se han publicado estas cartas. La historia de su publicación comienza en el momento de su desenlace. Cuando Valmont cae mortalmente herido en su duelo con Danceny, le entrega... las cartas que ha recibido de la marquesa." Y luego: "La muerte de Valmont tiene dos consecuencias: una de ellas el dolor de Rosemonde... la otra consecuencia es la existencia misma de la novela Las amistades peligrosas".

Con Hijo de hombre hay algo parecido. El diario de Vera no sólo cuenta

* En realidad esto se da más elaboradamente en Yo el Supremo y a partir de ahí ya dado en Hijo de hombre: el segundo narrador de esta novela es el autor interno de Yo el Supremo y al introducirse en esta segunda novela lo hace fictivamente y desdoblándose. Así, el autor participa como personaje en las dos obras, hay dos narradores principales en cada una, mientras en Hijo de hombre el segundo narrador es sólo un personaje (Roa 1) que incluso actúa como una versión masculina de Dulcinea (no aparece en la obra pero se lo siente) en Yo el Supremo ya es autor interno y a partir de esto se autointroduce en la novela desdoblándose, como veremos oportunamente. Creemos que esto no sólo atañe a la estructura de la obra sino también a cierto mecanismo de estructuras paralelas que se detectan al cotejar ambas novelas.

algo más de la mitad de la novela sino que es la causa de la posterior investigación que constituirá el bloque de los capítulos pares (como las cartas de Valmont serán el punto de arranque hasta obtener las otras cartas y completar la novela de Laclos); como en la obra francesa la carta de la Dra. Monzón -que es lo último de la novela de Roa- también nos explica cómo y por qué se ha de publicar el diario de Miguel Vera; la historia de la publicación de lo que será Hijo de hombre también comienza aquí en el momento de su desentelace; cuando Vera muere su diario llega al segundo narrador (Roa 1) por un intermediario; así, la muerte de Vera no sólo tiene un peso determinado entre los otros personajes en el mundo de la obra, sino también en la existencia de Hijo de hombre. Es decir, su muerte es el detonante que hace posible que la novela sea; el diario de Vera, por consiguiente, no sólo cuenta la historia que está en la novela sino que por el papel que desempeña dentro de la estructura interna de la misma narra la historia de la propia obra, el proceso de gestación literaria (decíamos que había una coincidencia de subgénero literario-cartas, diario, subgénero epistolar en suma- y el doble mecanismo de contar la historia en una obra y la historia de esta obra).

Con esto creemos poder señalar con justicia dos cosas: 1) las coincidencias son inevitables a partir de un determinado mecanismo propio de cierto tipo de obra literaria; 2) el hecho de que esta coincidencia exista se da a partir de la admisión del presupuesto inicial de que hay dos narradores (Rosa Monzón manda el diario a alguien, no toda la novela) o si se prefiere dos autores internos dentro de los límites de la ficción: Miguel Vera y Roa 1.

El paralelo todavía continuaría si seguimos adelante con esta hipótesis y a partir de las reflexiones de Tzvetan Todorov quien señala que si Valmont fuera un prototipo de maldad perfecta no hubiese escrito cartas y por tanto no habría podido ser desenmascarado (por lo tanto el autor triunfa sobre el mal al publicarse el libro y condenar ese mundo moralmente corrompido que se nos expone en la ficción), por otra parte la narración no se limita a contar -se cuenta a través de otro y así se comprende mejor la posición del autor quien triunfa sobre sus personajes- con lo que la figura del narrador adquiere un puesto propio dentro de la estructura de la obra.

Volvamos a Hijo de hombre: De la misma manera, la muerte de Vera hace posible que se condene (con la publicación de su diario y de la investigación que éste genera -los capítulos pares-) el mundo de ficción de Hijo de hombre. Finalmente también aquí se cuenta a través de otro, mejor otros, con lo que los narradores -en especial el segundo- adquieren también un lugar en el mecanismo de relojería de la obra. Es decir, la intriga de la obra se integra a la historia de la gestación de la misma desempeñando en esto los narradores un papel capital. Huelga decir que ambas obras son un discurso sobre la literatura desde la literatura.

Hemos enfatizado que hay coincidencias sin que ello implique restarle originalidad a Roa. Efectivamente quien lea la novela de Laclos y la novela de Roa Bastos comprobará que son dos cosas distintas. Es como si se pretendiera quitarle méritos, originalidad y valores propios a Cien años de soledad a partir de puntos de contacto con Las mil y una noches y "Las ruinas circulares" de Borges. Cualquiera que lea estas obras comprobará que cada una tiene identidad propia. Respecto a esto veamos lo que dice el propio Todorov: "Toda obra, toda novela, narra a través de la trama de los acontecimientos la historia de su propia creación, su propia historia. Obras como las de Laclos... no hacen más que explicitar una verdad subyacente en toda creación literaria. Aparece así cuán vanas son las investigaciones del sentido último de tal o cual novela, de tal o cual drama; el sentido de la obra consiste en decirse, en hablarnos de su propia existencia. Así, la novela tiende a atraernos a ella misma; y podemos decir que, de hecho, comienza donde termina; pues la existencia misma de la novela es el último eslabón de su intriga, y allí donde termina la historia narrada, la historia de la vida, allí exactamente comienza la historia narradora, la historia literaria". (248).

Habría aún otras cosas que decir: el diario y la investigación son necesarios para que exista Hijo de hombre y el modo como esto es necesario, valga la redundancia, es a través de estos dos medios; el uso de una narración personal y otra impersonal nos lleva a una oposición entre dos modos de encarar el relato: el drama (acción, en primera persona) y la crónica (en tercera persona); dentro de la misma novela habría dos tiempos principales -el de Vera y el del investigador que sería consecutivo- aunque está rota en todo momento la linealidad narrativa; el personaje de Rosa Monzón desempeña un papel especial: es como una especie de lectora dentro de la obra (ella mira la historia desde fuera, como testigo y envía al segundo narrador el diario de Vera); el segundo narrador también se comporta como un lector (necesariamente debe leer el diario para posteriormente indagar); como se dijo anteriormente hay puntos de contacto entre esta novela y varios cuentos de Roa Bastos -el responsable es Roa 1 que llevaría a cabo la tarea de interficcionalizar esos mundos-; habría un paralelo entre la estructura y sentido de esta novela y Citizen Kane de Orson Welles (como en la película, ésta es la historia de una investigación, de una indagación sobre una persona e indirectamente sobre su época y sobre su entorno social que redonda finalmente en la historia de un pueblo). Veamos a continuación otras opiniones.

(249).- Todorov, Tzvetan. Literatura y significación. Barcelona, Planeta, 1967. segunda edición. Todas las citas de Todorov corresponden a este libro.

Teniendo en cuenta premisas de Mariano Baquero Goyanes (249), Hijo de hombre, por su estructura que roza lo simétrico, se acercaría a cierto tipo de novela medieval que se conoce como de "estructura geminada". En otras palabras, puede sumarse también a un grupo de novelas de larga tradición que se caracterizan por estar "netamente divididas en dos fases". Claro está que estas dos fases en las obras medievales y en La Eneida de Virgilio se refieren a dos etapas de toda vida humana (juventud y madurez). Las dos fases en la novela de Roa se reparten entre la vida de Vera y la reconstrucción de hechos que completan este diario. Goyanes también recoge una clasificación de Thibaudet de la novela en tres especies: "roman brut" (relato que pinta una época), "roman passif" (el que abarca el desarrollo de una vida) y "roman actif" (que aísla una crisis). Según esto la novela de Roa Bastos resulta una combinación de las dos primeras categorías.

Jean Luc Andreu también se ha ocupado de la estructura en esta novela de Roa. Andreu (250) empieza por reseñar varias opiniones sobre el entramado de la novela (en alguna parte de esta tesis hemos señalado nosotros mismos que los capítulos tienen cierta independencia y aquí nos estamos ocupando de la existencia de una estructura; esto en el fondo no es contradictorio pues es lo que hace original a este libro, poco convencional su estructura y a su condición de novela): para Zum Felde "está arquitecturada en cuadros de distinto motivo, sin secuencia de relato, pero correlacionados internamente por su significación"; para Pedro Lestra la obra está formada por nueve relatos entrelazados pero que "acusen -considerados independientemente- una autonomía notoria"; según Mario Benedetti "cada episodio es un caso curioso de independencia, y a la vez de conexión, con respecto al resto de la novela. Lo más fácil sería decir que esa suerte de archipiélago narrativo es sólo un refugio del cuentista para sortear el engorro dimensional de la novela. Sin embargo es bastante más que eso"; David Viñas habla de la "fragmentación" y de que "la frustración de la novela en lo estructural" no sea más que la figuración de "la escisiones que todos padecemos en América Latina"; en opinión de Noé Jitrik estaríamos ante la construcción de un rompecabezas, "en la estructura de un rompecabezas pero con evidente voluntad de unificación"; Angel Rama prácticamente le niega categoría de novela: "En cierta medida me atrevería a sospechar que no es una novela, sino que es una colección de cuentos, y que estos cuentos existieron antes de la novela como entidad realmente independiente".

Este conjunto de citas pone de manifiesto -en nuestra opinión- en su mayoría una óptica errada pero en cualquier caso permiten hacernos una composición de lugar acerca de cómo ha visto la crítica en general a esta novela. Por otra parte, esta recolección de opiniones le da pie a Andreu para introducirnos en su estudio que se centra en dos aspectos opuestos y complementarios que en rigor hacen a la naturaleza de Hijo de hombre: su fragmentación y unidad. (249) -Baquero Goyanes, Mariano. Estructuras de la novela actual. Barcelona, Planeta, 1970. Tercera edición. (250) -Andreu, J.L. "Hijo de hombre, fragmentación y unidad" En: Cuaderno de..., op.cit.

En primer lugar para Andreu hay que tener en cuenta que la apariencia fragmentada de la novela se debe a aspectos "de importancia desigual externos o internos a la obra." El crítico galo menciona que a posteriori "la autonomía de los nueve relatos puede ser acreditada por la utilización que ha hecho Roa Bastos de algunos de ellos. Desgajados de la novela, los relatos "Hijo de hombre" (I), con el título cambiado de "Macario", y "Hogar" (V) han sido publicados en forma independiente y en medio de otros textos ajenos a la novela en Los pies sobre el agua... Roa Bastos publicó en el volumen de cuentos Madara quemada un relato, "Kurupí", que no integró la versión definitiva de Hijo de hombre" con lo que nos da un panorama de la ramificación que experimenta la obra. Más adelante habla de una fragmentación formal (la división en nueve capítulos y la subdivisión de estos en minicapítulos; para Andreu la verdadera división está dada en el interior mismo de cada capítulo y habla de una especie de silencio narrativo que se instalaría entre cada capítulo). Luego sobre la base de tres variantes descompone-recompone los nueve capítulos atendiendo al núcleo temático, espacio y tiempo.

Respecto a su opinión sobre la autonomía de los nueve relatos, sin haber conocido sus argumentos creemos que como ya lo dijimos- en esto reside precisamente la peculiaridad de Hijo de hombre y como contrapartida pesan para nosotros las opiniones de Foster. Concordamos sí en lo que toca a la subdivisión de los capítulos, a la recomposición de los mismos y en lo referente a los silencios narrativos (la novela es un compendio de elipsis, de silencios sugerentes y cargados de sentido). Andreu dirá en algún momento "Los dos términos" -fragmentación y unidad- "co-participan de la estructura de la obra." y posteriormente dividirá la novela en dos grupos (como ya se dijo) enfatizando que la aparente dispersión se reduce a una fragmentación binaria (las secuencias narrativas que reproducimos). El segundo término de su proposición -la unidad- adquiere sentido cuando se contabilizan los temas concurrentes, cierta dialéctica que emana de la relación entre las dos secuencias, el estatismo y el dinamismo que se personifican en Itapé y Sapukai, el binomio derivado de lo inmediato anterior -aceptación y rebelión-, la oposición individuo-colectividad, etc.

Estimamos que todas estas reflexiones de Jean Luc Andreu contribuyen a reforzar la convicción de que estamos ante una novela, y no ante otra cosa, singular en la que cada parte -que en realidad está unida a las otras- para

ca autónoma e incluso en algún caso llega a serlo (los antes mencionados capítulos que de un modo casi experimental fueron separados de la obra, sin dejar de pertenecer a ella, y publicados como cuentos independientes en otros libros).

Otro crítico que también ha señalado la fragmentación interna de cada capítulo es Eric Miret. Sin embargo para éste no hay una articulación reticular*, por lo cual la organización interna de las unidades no reproduce en lo esencial la organización de la novela. Es, en cierto modo, una división subordinada. A continuación dice Miret que el conjunto de la división y la subdivisión forma lo que podríamos llamar la estructura manifiesta del texto. "Su examen ya pone en evidencia el carácter complejo, múltiple, de Hijo de hombre, su aspecto de 'haz de relatos'. Pero por debajo de esta disposición visible se insinúa otra que la atraviesa. Me refiero a la presencia de temas que pasan de una unidad a otra. El ejemplo más claro tal vez sea esa locomotora cargada de bombas, explotando en la estación de Sapukai, narrada dos veces, en dos unidades distintas, y aludida en otras como una presencia obsesionante. Del mismo modo son tratados otros temas, cuya presencia, a veces en primer plano, otras en un fondo esfumado, va ligando las distintas partes de la novela." Se establece así, en opinión de Miret, frente a una organización explícita otra subyacente y perpendicular que termina combinándose con la primera "en una compleja red que constituye la verdadera estructura del texto". Más adelante al ocuparse de las dos series paralelas de capítulos dice que "la rigurosa alternancia las imbrica. Aparece así un esquema en zigzag que se superpone a la estructura reticular antes mencionada y enriquece todavía su complejidad."

Quisiéramos terminar esta sección precisando algo sobre Rosa Monzón que podría tener alguna relación con la estructura de la obra: ella recoge el manuscrito de Miguel Vera y no se limita a enviarlo al autor-editor (Roa 1) sino que manifiesta en su carta haberlo copiado sin omitir ni cambiar nada excepto lo que se refiere a sus relaciones con Vera; esto en un primer momento podría echar por tierra la idea de que Vera sea el autor de su diario y de que Roa 1 exista como segundo narrador pues podría pensarse que Rosa Monzón desempeña en la novela el papel de autor interno (una especie de Cide Hamete Benengeli con falda) que envía el texto al autor (Augusto Roa Bastos) para que lo publique siguiendo con esto una tradición en la que descollaran Cervantes y Camilo José Cela -esta idea tendría una cierta consistencia si se añade que el diario de Vera durante su estancia en el Chaco raya estilísticamente en la omnisciencia explicativa y que presenta otras peculiaridades.

*La articulación reticular existe en lo que se refiere a la organización de los capítulos de la novela entre sí pero aquélla no se da en el diseño interno de cada capítulo.

ridades que harían pensar en una cierta elaboración literaria a posteriori-; sin embargo, no tenemos ninguna señal o información acerca de la posible pericia literaria de la médico paraguaya, ella en todo caso envía el diario (los capítulos pares) a alguien pero como ya dijimos no envía toda la novela -con lo cual la teoría del segundo narrador sigue en pie-; por último es más verosímil suponer que, de existir dicha elaboración literaria a posteriori que sufriría el diario original de Miguel Vera, los "retoques" podrían deberse a la pluma de Roa 1 quien al fin y al cabo en tanto que personaje literario ha dado muestras de ser fabulador y propenso a utilizar la técnica del narrador mentiroso. A estas alturas es lícito pensar incluso que el diario de Vera sea una "ficción" de Roa 1 pero en cualquier caso su existencia dentro de la realidad de la ficción seguiría en pie y dada la diferencia de estilos, actitudes, precisiones en la información, etc. que señalara Foster, rechazamos esto pensando que Miguel Vera es tan real y autónomo como Roa 1 dentro de la novela o dicho de otro modo: Vera es para nosotros el autor interno del diario como Roa 1 lo es de la investigación que constituyen los capítulos pares. x

Los dos últimos párrafos de la carta de Rosa Monzón aclaran su papel en la novela, el origen de la obra a partir de su desenlace, la "existencia" de Roa 1 (puesto que no podemos confundirlo con Augusto Roa Bastos), la condena del estado de cosas que se nos expone en ese mundo de ficción (conceptos ya desarrollados pero admirablemente concentrados en este trozo del texto final):

"Después de los años, en estos momentos en que el país vuelve a estar al borde de la guerra civil entre oprimidos y opresores, me he decidido a exhumar sus papeles y enviárselos, ahora que él "no puede retractarse, ni claudicar, ni ceder..." Los he copiado sin cambiar nada, sin alterar una coma. Sólo he omitido los párrafos que me conciernen personalmente; ellos no interesan a nadie. Creo que el principal valor de estas historias radica en el testimonio que encierran. Acaso su publicidad ayude, aunque sea en mínima parte, a comprender, más que a un hombre, a este pueblo tan calumniado de América, que durante siglos ha oscilado sin descenso entre la rebeldía y la opresión, entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires..." (Hijo de hombre, p. 281)

Curiosamente esta novela y Cien años de soledad concluyen en una carambola literaria (aunque diferentes entre sí) desde donde ambas obras se explican a sí mismas al mismo tiempo que terminan de explicar sus respectivas sagas. x En rigor, el propio Vera pudo haber tenido tiempo de retocar su diario puesto que murió mucho después de la guerra siendo alcalde de Itapá como señala acertadamente Janina Montero (aunque ella se inclina por la teoría de un solo narrador).

Simbología religiosa, título y epígrafe.

Urte Lehnerdt en un trabajo sobre el simbolismo cristiano en Hijo de hombre (251) apunta entre otras cosas lo siguiente: un dualismo fundamental a partir de el problema teológico de considerar a Cristo Hijo de Dios o Hijo de Hombre, el uso de símbolos cristianos y sociales como parte de la técnica de Roa Bastos, la idea de que en la novela Cristo es considerado como Hijo de Hombre, la búsqueda de solidaridad con sus semejantes es el sentido último de la religión tal como la entiende la comunidad en esta novela, el choque cristianismo-iglesia, el sincretismo de varios personajes de la Navidad en el tallador leproso Gaspar Mora (es carpintero como San José, virgen como María, su actitud de morir por su pueblo lo equipara a Cristo, se llena como uno de los tres Reyes Magos), la situación navideña se refuerza con el cometa Halley que aquí reemplaza a la estrella de Belén, la persecución de que es objeto el Cristo de madera es figura de la persecución sufrida por Cristo cuando niño en época de Herodes, la lepra como nexo y símbolo de la solidaridad correlaciona al Cristo de madera con Gaspar Mora y Cristóbal, éste como Jesús muere por salvar al pecador (Vera), etc.

A las aportaciones de Lehnerdt pueden sumarse otras: Casiano para recordar a Moisés, Vera a Judas y Salu'i, que se llama María Encarnación, en la versión filmica de Hijo de hombre aparece llamándose María Magdalena con lo cual la referencia resulta patente. Por otra parte la familia protagonista de "Exodo" recuerda -como se dijo- a la Sagrada Familia por más de un motivo. Después de esta enumeración resulta evidente, casi perogrullo, que los elementos, figuras y temas bíblicos constituyen un fuerte componente a partir del cual Roa Bastos organiza una red de símbolos que tienen una marcada proyección social dentro de la ficción.

Como se recordará el epígrafe de la novela es doble: una cita de Ezequiel y unos versos levemente modificados del Himno de los muertos de los Guaraníes. Respecto a la cita bíblica Leo Pollmann (252) apunta que la misma se refiere a la conducción de Israel al exilio; el repetido varias veces "hijo de hombre" en opinión de este crítico sería una señal para interpretar el título de la novela como un concepto antitético del de "hijo de Dios". Más adelante dirá que la cruz, otro símbolo cristiano neto, se convertirá para Itapé en símbolo de la herencia de Gaspar. Referente al exilio, hay que entender éste según Pollmann en un sentido amplio: "como partida, guerra o vuelta a la patria". Visto así, el paralelo entre los pue-

(251).-Lehnerdt, Urte. "Ensayo de interpretación de Hijo de hombre a través de su simbolismo cristiano y social". En: Homenaje a..., op.cit.

(252).-Pollmann, Leo. La "Nueva Novela" en Francia e Iberoamérica. Madrid, Gredos, 1971.

blos paraguayo e israelí se establece sobre todo en lo referente al exilio, a la diáspora. En lo que toca al epígrafe indígena, éste se refiere a un tiempo venidero más promisorio obviamente (el análisis del epígrafe guaraní lo dejamos para la sección en donde se estudia el problema del bilingüismo en la obra de Roa).

Por nuestra parte hemos encontrado varias posibles interpretaciones del título que no nos parecen excluyentes sino que más bien hablan de su riqueza polisémica. Estos ángulos de interpretación son los siguientes:

- 1) Cristo nos redime con su muerte. Constantemente se habla de El en la Biblia como Hijo de Hombre. Cristo, verdadero Dios y verdadero hombre, por solidaridad con el género humano muere por éste redimiéndolo. Lo válido es que haciéndose hombre fue capaz de esto, pues si sólo hubiera sido Dios su acto hubiera sido una comedia. Por ello su sacrificio es auténtico y válido y esto encaja con la visión humana que se tiene de Jesús en la novela. Obviamente existe un paralelo entre la muerte de Jesucristo y la de Gaspar Mora quien muere por su comunidad. De ahí el destacar lo humano de Cristo que permite que se convierta en un verdadero símbolo carnal y concreto de sufrimiento humano y el gesto de Gaspar Mora que deviene en un nuevo "Hijo de hombre" (colocamos esta segunda h con minúscula para subrayar la condición específicamente humana que nos interesa en la ocasión en ambos casos).

- 2) Por ser el hombre hijo de sus obras y de su destino entre Gaspar Mora y su Cristo de madera se establece una curiosa reciprocidad paterno-filial. Un hombre es mensurable por su obrar, por la señal que deja de su paso por este mundo. Así, de la misma manera que un hombre recoge lo que siembra -un hombre que se hace a sí mismo digamos (hijo de hombre)-, paradójicamente la obra se convierte en "padre" de Gaspar Mora puesto que el Cristo tallado de algún modo lo define. Aquél es hijo de su obra, hijo de sí mismo, hijo de su albedrío que le permite trascender y orientar su vida en una dirección determinada (la idea de que el hombre es un río hijo de otro río, que desemboca en otro río; hay aquí una influencia literaria de Jorge Manrique como señala Rodríguez Alcalá por cierto).

La obra tomada como hija de un hombre nos remite a otra apreciación. El Cristo de madera es "Hijo de hombre" (Gaspar Mora), hijo de un hombre que se sacrificó por su pueblo.* Por ello adquiere una especial significación para Itapé, aun cuando por razones que no vienen al caso, esta veneración pueda rayar con la superstición o la idolatría. Así como Cristo murió en

* Tenemos aquí el caso antitético de "Dios" como "hijo de (un) hombre".

la cruz por todos y cada uno de los hombres, así nosotros matamos de nuevo a Cristo en cada hombre que muere. Jesucristo se encarna por lo tanto de algún modo en Gaspar Mora, vuelve a morir en él. Diagamos que Gaspar Mora al sacrificarse por su gente "repite" a Cristo y su Cristo de madera "repite" a su autor así como éste "repitió" al Cristo histórico. El Cristo tallado significa entonces concreta y vivencialmente lo que quería significar en abstracto simplemente. Representa de un modo carnal el sacrificio por los demás y el sufrimiento de una comunidad y de la raza humana en general. El pueblo o Macario, aunque no lleguen a este tipo de especulaciones ni mucho menos, por la experiencia vital recibida intuyen el sentido profundo de este Cristo. Por ello recupera el Cristo tallado la más primitiva e incontaminada esencia del Cristo real, por ser imagen de la muerte solidaria de Gaspar Mora. Por primera vez en mucho tiempo, quizá por vez primera, la "Jesupistería" (al decir de Miguel Angel Asturias) queda excluida y brota un auténtico sentimiento religioso que no traiciona su origen mismo, su razón de ser.

3) Es posible también una equiparación entre el padecimiento entre el pueblo paraguayo y el de Cristo. En este sentido la expresión "Hijo de hombre" y no "Hijo de Hombre" es delimitar al hombre paraguayo en su sitio preciso.

4) Como dijimos, Roa empieza su libro con un epígrafe de Ezequiel quien (en el Antiguo Testamento) anuncia la llegada de Cristo. Si establecemos un paralelo entre Ezequiel -en este caso, representativo del hombre viejo- y el pueblo paraguayo, el segundo término de la proposición estaría dado por Cristo y el hombre paraguayo del mañana (arquetipos del hombre nuevo). Es decir, Hijo de hombre tendría un sentido mesiánico, profético. Así como Ezequiel anuncia a Cristo, así el pueblo paraguayo actual (léase viejo) anuncia al pueblo paraguayo nuevo, libre, plenificado, del mañana. En realidad es una imagen perenne, siempre válida que anuncia la esperanza de un mañana mejor. Y esto entronca con el sentido del epígrafe guaraní cuyo sentido ya explicamos.

El sustrato mitológico.

Adriana Valdés e Ignacio Rodríguez han estudiado esta novela centrando su atención en el mito y sus relaciones con el aspecto social (253). En esta

(253).- Valdés, Adriana y Rodríguez, Ignacio. "Hijo de hombre: El mito como fuerza social" En: Homenaje a..., op.cit.

ensayo, uno de los mejores sobre la obra por cierto, se dedica una parte al aspecto religioso (se recalca la reiteración del nombre de María en varios personajes femeninos, la variante del tema de Judas en el suicidio del campanero de Itapé, que la madre de Cristóbal se llama Natividad, el chivo expiatorio que mata el capitán Mareco en "Fiesta", la zarza ardiendo que evoca inmediatamente a Moisés, el denominar "Exodo" al capítulo IV, las referencias al paraíso perdido, etc.) para luego dedicarse por completo al aspecto mítico y la fuerza social que emana del mismo e inunda toda la obra. Aquí nos ocuparemos del mito excluyendo los mitos guaraníes que se dejan a un lado para ser tratados en la sección correspondiente.

Algunas de las facetas míticas tratadas por Valdés y Rodríguez son: el uso del transcurso del tiempo por referencias casi míticas (aquí citan una frase de la novela: "Fue cuando el cometa..."), la suerte de Gaspar que también parece cubrirse de un halo mítico cuando se dice que se lo llevó el cometa, el hecho de que las verdades profundas -dichas a través de un curioso sincretismo con mitos guaraníes por otra parte- son pronunciadas por gente perturbada mentalmente (María Rosa), ciertas alusiones al inconsciente colectivo de Jung y en especial el hecho de que el clima mítico reside en "la concepción fundamental del mundo que se revela a través de gran parte de los personajes en Hijo de hombre". No es nuestro propósito reproducir aquí el trabajo de estos críticos pero dado que es, independientemente de su gran calidad, casi el único que cubre este tema tan importante es tímamos necesario mencionar sus ideas principales.

Para los personajes aludidos no existen límites muy claros que separen al hombre del reino animal y vegetal. Esta idea definitoria en sí misma del tiempo mítico en los albores de la humanidad está presente en la narración según Valdés-Rodríguez pues "Hombre y paisaje, hombre y animal, hombre y espíritu, se manifiestan del mismo modo, casi en igualdad de condiciones, asemejándose cada vez más unos a otros". Como ejemplo de esto tendríamos que el hombre se parece al paisaje de su entorno. Véase en este sentido el significado que adquiere el adjetivo "terroso" aplicado a la cara de Cristóbal Jara cuando es descrito por Vera, el barro con que se cubren cuando huyen del yerbal en "Exodo", las metáforas casi zoológicas con que se califican a los personajes en ciertos momentos de la obra, etc. El agua, otro de los cuatro elementos con que se definía el mundo entre los preocráticos, también juega un papel primordial en Hijo de hombre (recuérdese que Vera muere en realidad de sed y no de lepra y que la sed, el problema del agua, es el asunto central del penúltimo capítulo). El fuego, visto como hijo de la materia según Bachalard, está omnipresente en casi toda la novela y en sentido figurado representa el mensaje que se transmiten los personajes de generación en generación.

Habría a todo lo largo de Hijo de hombre un paralelo, un traslado de la historia de Cristo y su mensaje final (la salvación del alma) a un plano social (la redención del hombre en esta dimensión). Para estos críticos "el tema de esta novela, podríamos decir, sin agotarla, que es la voluntad de redención social del pueblo que ha asumido, en algunos de sus hombres, las potencias primordiales de una actitud heroica no gobernada por la razón, sino por algo más profundo mucho más humano: por el corazón" (254) Más adelante se hablará de unos ciclos míticos inconclusos, interrumpidos por la muerte. Gaspar, Casiano, Cristóbal recomienzan una y otra vez una gesta solidaria que nunca termina de redondearse. Habría incluso un paralelo entre estos personajes arquetípicos y los del teatro clásico griego: unos y otros se hallan ante una misma alternativa, ante un callejón sin salida, en una lucha que acaba en la muerte. Macario que aquí oficia como una especie de sacerdote de la religión del pueblo es ciego y lúcido como Tiresias y rebelde y revelador de un orden nuevo como Prometeo. Casiano y Kiritó por su parte cumplen una misión similar a la de Orfeo, son un símbolo de la virtud liberadora. Otro nexo en común con los personajes míticos son los "viajes" que emprenden estos personajes de Roa Bastos (Gaspar que se aísla para morir, Casiano y sus episodios con el vagón del tren, Cristóbal y su camión). Ante estos seres se opone la figura de Vera quien sin llegar a ser un intelectual es un tipo de hombre para quien la voz, el habla, es palabra y no acción. Desde este ángulo Vera cubre la necesidad de que alguien escriba las acciones que son interpretadas por otros.

El tratamiento del tiempo histórico que evoluciona al tiempo mítico es otra manifestación de fuerza social, de la proyección que lo histórico tiene por la vía del mito. El encargado de cumplir esta tarea es Macario quien recibe y transmite tiempos transformándolos.

Estilísticamente llaman la atención, siempre según estos críticos, ciertas imágenes que subrayan el sentido de lo narrado. Ejemplos: el Cristo de Gaspar, el vagón de Casiano, el camión de Jara, el perro de Dubrovsky, igualmente es utilizado el cine como instrumento cuando ciertos elementos relacionados con una determinada secuencia son colocados, a través de recursos literarios naturalmente, en (algo equivalente a un) primer plano. Otro objeto en tal sentido que en cierto modo define al personaje es el hebillón de plata del Dr. Francia.

* Estos personajes recuerdan diversas etapas de la vida de Cristo (su preparación en soledad, su condición de revolucionario social y su tarea de redención respectivamente). Por otra parte pueden ser considerados como aspectos evolutivos del hombre, considerado éste míticamente. Esto nos llevaría a un enfoque panteísta del género humano. Gaspar, Casiano y Cristóbal serían simplemente aspectos de un mismo hombre.

Finalmente queda por señalar que el mito en esta novela como bien señalan Valdés y Rodríguez no es sinónimo de estatismo sino todo lo contrario. Efectivamente aquí el germen de la revolución anida y crece en y desde el plano mítico. El tiempo "histórico" representado por Miguel Vera es aquí estático, inoperante, casi reaccionario. Vera en realidad cumple un papel similar al de Esteban en El siglo de las luces: no modifica la realidad pero la registra y al fin y al cabo lo que queda de todo esto es su texto por medio del cual transmite a los que vendrán esta historia y sus enseñanzas. Decíamos hace un momento que Vera es casi un intelectual. En rigor, él plasma en su diario todo este mundo que pertenece a la tradición oral, a una cultura en cierto modo analfabeta. Vera puede observar, interpretar y criticar la realidad pero es "incapaz para la acción", podría considerárselo un personaje sartriano puesto que estima que vive en un infierno (se refiere a lo que lo rodea y esto es extensible a la frase de Sartre "El infierno son los demás"). Estamos entonces ante una novela que vuelve a rozar la paradoja: esta especie de "discípulo de Sartre" involuntario resulta ser un revolucionario fracasado e inútil que no se parece en nada a la actitud y filosofía militantes que emanan del pensamiento del filósofo francés. Volviendo al mito, éste es entonces una fuerza poderosa que se opone a la opresión. Intentando una síntesis de las ideas que hemos recogido podríamos decir que los personajes de la novela en general trasuntan una mentalidad mítica (en donde coexisten actitudes míticas universales y mitos y creencias específicamente guaraníes), el mundo de la novela en general reproduce esta mentalidad que a su vez coexiste con la mentalidad histórica, racional, generándose así una dialéctica. Habría en toda esta exposición del mundo mítico una dosificada presentación del mismo que paulatinamente va evolucionando conforme avanza la historia del pueblo paraguayo a lo largo de Hijo de hombre. La misma idea de morir por los demás, entendiendo por los demás la colectividad a la cual uno pertenece, es otra manifestación de mentalidad mítica. Piénsese en los trabajos de Levi Strauss sobre los héroes que eligen morir por su tribu para así alcanzar una vida eterna. En tal sentido, aunque Gaspar, Casiano y Cristóbal no expresan en ningún momento una intención de eternizarse cabe señalar que mueren por los otros, de un modo altruista, sobreviviendo en el recuerdo.

El evidente trasfondo religioso en general y cristiano en particular se vuelca entonces en un juego de fuerzas que apunta hacia una mayor justicia social, como enfatizando la importancia primordial del amor al prójimo como medio único de vivir la religión. Pero todo esto no está dicho por el autor, brota por los poros de la novela, de la ficción, de los personajes, de las imágenes que filjan lo narrado en un tiempo y en un espacio.

Personajes.

- Macario.

"Hueso y piel, doblado hacia la tierra, solía vagar por el pueblo en el sopor de las siestas calcinadas por el viento norte... Brotaba en cualquier parte, de alguna esquina, de algún corredor en sombras. A veces se recostaba contra un mojinete hasta no ser sino una mancha más sobre la agrietada pared de adobe. El candelazo de la resolana lo despigaba de nuevo. Echaba a andar tantaleando el camino con su bastón de tacuara, los ojos muertos, achados por las telitas de las cataratas, los andrajos de añ-poi sobre el ya visible esquelito, no más alto que un chico... Dejábamos dormir los trompos de arasá junto al hoyo y lo mirábamos pasar como si ese vinjecito achicharrao, hijo de uno de los esclavos del dictador Francia, surgiera ante nosotros, cada vez, como una aparición del pasado." (Hijo de hombre, p.11)

Así empieza Hijo de hombre. Teniendo presente lo que ya hemos ido diciendo de este personaje puede constatar que en el presente trozo están condensados los aspectos esenciales de su personalidad: su condición de mendigo, la atención de que es objeto, sus apariciones casi fantasmales, su seguridad que le dará un "aura" especial cuando troque su papel de mendigo por el de jefe religioso-político que será breve pero manifiesto en la población, su vínculo indeleble con el Dr. Francia y su época. En otra parte Miguel Vera dirá de él:

"Era un maravilloso contador de cuentos. Sobre todo, un poco antes de que se pusiera tan chocho para morir. Era la memoria viviente del pueblo. Y sabía cosas de más allá de sus linderos. El mismo no había nacido allí. Se murmuraba que era un hijo mostrenco de Francia. En el libro de Crismas estaba registrado con ese apellido. Macario había nacido algunos años después de haberse establecido la Dictadura Perpetua. Su padre, el liberto Pilar, era ayuda de cámara de El Supremo. Llevaba su apellido. Muchos de los esclavos que él manumitió -mientras esclavizaba en las cárceles a los patricios-, habían tomado este nombre, que más se parecía al color sombrío de una época. Estaban teñidos de su signo indeleble como por la pigmentación de la motosa piel." (Hijo de hombre, pp.14-15)

Aquí se nos descubren otras facetas de Macario. Es un cuentista nato. Nació bajo el signo de El Supremo -como da pasada se nos suministre un as-

pecto de la política social de Francia- y del texto se desprende que Macario es un mulato. Más adelante se nos dice que acostumbraba a cambiar un poco cada vez que contaba una historia. A medida que Vera está contando todo esto sabemos que Macario es tío de Gaspar, que insiste en que éste murió virgen, que acostumbra a contar en guaraní produciéndose una amalgama curiosa entre la dulzura de la lengua india y el horror de lo que cuenta. Tenemos entonces, en este caso, el uso del guaraní no como instrumento literario sino como tema.

"El aire de aquella época inescrutable nos sapecaba la cara a través de la boca del anciano. Siempre hablaba en guaraní. El dejo suave de la lengua india tornaba apacible el horror, lo metía en la sangre. Ecos de otros ecos. Sombras de sombras. Reflejos de reflejos. No la verdad tal vez de los hechos, pero sí su encantamiento." (Hijo de hombre, p.15)

Del texto se desprende un estilo mítico, legendario, oral, de esos que se transmiten de generación en generación con las modificaciones que ello implica. Hay casi una referencia subliminal a Cervantes cuando Vera dice que le llegaba más el encantamiento que la verdad de lo sucedido (como dijera Cervantes algunos cuentos tienen su gracia en sus historias y otros en el modo de contarlos). Este personaje casi fantástico, misógino, será quien se enfrente a la iglesia cuando el episodio del Cristo de madera. Se ha escrito bastante sobre esto y nosotros preferimos fijar la atención en la faceta literaria de Macario quien si por un lado recuerda a Tiresias y Prometeo como ya se dijo, por otra parte hace pensar en un San Juan el Bautista anacrónico (predica después de la muerte de Gaspar-Cristo) e incluso en Homero (no sólo recopila y cuenta historias de Itapúa y de Gaspar sino que además refiere aspectos diversos y fragmentados de la historia y personajes del Paraguay antiguo).

- Gaspar.

Sobre Gaspar no conocemos nada directamente. Lo que sabemos nos llega siempre por referencias. Es músico, tallador, tiene un gran sentido de la solidaridad, también es profesor de música. Si realmente se nos ofrece una versión maniquea de su bondad o si esto es producto de la leyenda que gira en torno a su nombre es algo que ignoramos. Cabe incluso la posibilidad de pensar que su cualidad de hombre bueno sea un símbolo

que cumpla una determinada función dentro de la novela. Su herencia etérea pero real es su música y su recuerdo y su herencia palpable en la cual se condensan lo anterior y su ejemplo vital es el Cristo que hallara a imagen y semejanza suya. Dice Dobrila Djukich de Nery a propósito del nexo entre Macario y su tío: "Después de muerto Nora, será Macario quien se encargará de establecer definitivamente la fuerza espiritual del sobrino leproso, y de defender su ideología al lograr la santificación del Cristo. Y con este cuadro significativo constituido por un padre leproso, un patriarca que fue esclavo y mendigo y un Cristo de madera en un "Camino-del-hombre", se simplifica en resumidas cuentas, cuáles son las creencias del Pueblo y los valores reales de una sociedad de "de samparados y afligidos", cuya única esperanza reside en la Fe pero no en la iglesia sino basada en las acciones de hombres buenos".(254)

- El Dr. Francia.

En esta novela se nos ofrece brevemente algunos trozos de la personalidad de Rodríguez de Francia que aquí es un personaje secundario pero significativo y que luego sería la figura individual más recortada y aguda de la galería ficticia de Augusto Roa Bastos si exceptuamos al niño de Itakuruvi.

"-El Karai Guasú mandó tumbar las casas de los ricos y voltear los árboles -contaba-. Quería varlo todo. A toda hora. Los movimientos y hagta el pensamiento de sus contrarios, vendidos a los mamelucos y porteños. Conspiraban día y noche para destruirlo a él. Formaban el estero que se quería tragar a nuestra nación. Por eso él los perseguía y destruía... No le entendíamos muy bien. Pero la figura de El Supremo se recotaba imponente ante nosotros contra un fondo de cielos y noches vigilando el país con el rigor implacable de su voluntad y un poder omnímodo como el destino.

-Dormía con un ojo abierto. Nadie lo podía engañar...

Veíamos los sótanos oscuros llenos de enterrados vivos que se agitaban en sueños bajo el ojo insonme y tenaz. Y nosotros también nos agitábamos en una pesadilla que no podía, sin embargo, hacer nos odiar la sombra del Karai Guasú.

Lo veíamos cabalgar en su paseo vespertino por las calles desiertas, entre dos piquetes armados de sables y palo carmesí con pistoleras y fustes de plata, alta la cabeza los puños engarfiados sobre

(254).- Nery, Dobrila Djukich de. "La insurrección: concepto central en la estructura de Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos". En: Revista de Literatura Hispanoamericana, Maracaibo, año II, no. 2, ene-jun, 1972, p.105.

las riendas, pasaba al franco ventanado el silencio del crepúsculo bajo la sombra del enigmático tricorno, todo él envuelto en la capa negra de forro colorado, de la que sólo emergían las medias blancas y los zapatos de charol con hebillas de oro, trabados en los estribos de plata. El filudo perfil de pájaro giraba de pronto hacia las puertas y ventanas atrancadas como tumbas, y entonces nos nosotras, después de un siglo, bajo las palabras del viejo, todavía nos echábamos hacia atrás para sacapar de esos carbonos encendidos que nos espían desde lo alto del caballo, entre el rumor de las armas y los herrajes." (Hijo de hombre, pp.15-16)

Hemos hecho una cita extensa pero creemos que sobradamente justifica por dos motivos: porque se nos ofrece la imagen legendaria que del Francia histórico tienen los paraguayos de hoy (Francia era ciertamente considerablemente excéntrico y acostumbraba a salir por la calle prohibiendo que se lo mirara; no se sabe si adoptaba la actitud de un mandarín o si por motivos de seguridad, más reales y concretos, prohibía que se le acercasen), la imagen del ojo vigilante y amenazante que noche y día velaba por la integridad y salvaguarda de la nación; porque las secuencias escogidas han sido posteriormente recreadas en Yo el Supremo, lo que da más consistencia a la idea de que el segundo narrador de Hijo de hombre y futuro autor, dentro de la caja interna de la ficción, de Yo el Supremo podría haberse inspirado en la lectura del diario de Vera. Piénsese en tal sentido en el tratamiento del tema de la política exterior e interior de Francia, en los sótanos llenos de presos políticos que constituirían una de las pesadillas del espectro de Francia en Yo el Supremo, su corbata, etc. También recuérdese que Macario, cuyo relato Vera recoge, tiene la idea de que el hombre es un río que va a dar a otro río; Macario dirá "mal río es el que muere en un estero..." y esto conecta con la idea de estero con que se identifica tanto a los patricios asuncenos como a los exiliados que van a un terreno baldío (esta equiparación se da pero entendiéndose bien claro que existe una diferencia esencial entre unos y otros).

- Dubrovsky.

D.D. de Nery hace notar que la acción en que interviene Dubrovsky podría localizarse en una fecha próxima a 1917. Efectivamente, Miguel Vera emprende su viaje a Asunción cuando ha terminado la Primera Guerra Mundial

(é) lo menciona en alguna parte del libro) y en otra sección de la novela, momento en que el médico ruso se detendrá involuntariamente en Sapukai, se nos dice que había transcurrido más de un lustro desde que tuvo lugar la explosión en Sapukai (1912). Esto hace pensar que podríamos estar -en la ficción- en 1918 aproximadamente. Y esto es verosímil pues atendiendo a lo que piensa la Sra. de Nery, Dubrovsky bien podía ser alguien vinculado a la Revolución Rusa de 1917 y que por motivos que ignoramos llega al Paraguay un tiempo después. En cualquier caso, como señala la crítica, la característica del ruso es la renuncia. Dubrovsky es alguien que ha renunciado al mundo y en quien se conjugan lo terrenal y lo espiritual con lo cual se convierte en uno de los personajes más humanos del libro. En otro orden de cosas su personalidad recuerda vagamente al inmigrante ruso Belaieff quien durante la Guerra del Chaco tuviera destacada participación dentro del ejército paraguayo aparte de haber sido un benefactor de los indios que todavía hoy lo recuerdan con veneración y esperan su regreso.

- Casiano.

"La obsesión de la fuga se incubó en Casiano como otra fiebre. El se la contagió a Natí. En los escasos momentos en que se veían la cultivaban como una enfermedad secreta que podía ser más mortal que la otra, pero que también era la única de la cual podían esperar una problemática salvación. Por lo menos no atacaba con los espasmos, los sudores fríos y el desmadejamiento de huesos y tendones que degollan a Casiano en el estaqueo de la terciaria."
(Hijo de hombre, pp.95-96)

La obsesión, la idea de libertad, mejor el sentimiento de libertad como bien primordial es la característica que define a Casiano Jara. Este se alista en el grupo revolucionario en el año 12, durante su estancia en el yerbal de Alto Paraná se exige a sí mismo escapar para que su hijo sea libre y trata de convencer a sus compañeros de infortunio para que lo acompañen en la empresa de la fuga. Si bien muchos críticos ven en Casiano Jara el prototipo del revolucionario probablemente sea más bien portador de esa capacidad de transferir la idea y el sentimiento de una misión que es lo que lo convierte en algo así como un personaje-eslabón dentro de la cadena de héroes anónimos que desfilan a lo largo de la novela y del tiempo y del espacio paraguayos que se recrean en la misma.

- Cristóbal.

Cristóbal Jara es la síntesis, la condensación, el resultado de toda una tradición ética y vital cuyos antecedentes ilustres y evidentes en la novela son Gaspar Mora y su padre Casiano. En opinión de la Sra. de Mary en él se confirman "la constancia de Casiano, la filosofía práctica de la vida de Macario y la bondad de Gaspar Mora, creándose en forma más concreta el verdadero Cristo, el verdadero Hijo de hombre, el cual precisamente tiene la espalda marcada de cicatrices, símbolo del sufrimiento humano, terrenal." Cristóbal Jara cumple en la novela la función de simbolizar el espíritu de lucha y al mismo tiempo es la encarnación física del Cristo de madera o de lo que éste simboliza. La "educación sentimental" de Jara de por sí es significativa: nace en el yarbal, se cria en el vagón, participa en un levantamiento armado, huye de las tropas gubernamentales, participa activamente en la guerra cumpliendo allí una misión que en cierto modo es la concreción de la voluntad de lucha, de la idea de servicio, de su padre. Casiano resulta así algo equivalente a una versión mejorada y definitiva de su padre y de los que lo antecedieron. Su carácter losco, parco de palabras, su capacidad de acción, todo esto lo define como un hombre al que hay que juzgar por sus acciones y no por sus palabras. Como él mismo dirá en algún momento él sólo entiende la misión que tiene que cumplir y lo que no puede hacer el hombre no puede hacerlo nadie. Su magnetismo personal es tan fuerte que su proximidad y actitud espiritual harán posibles que María Encarnación cambie a partir del momento en que empieza a tratarlo. A continuación daremos una breve semblanza de él bajo la perspectiva de Miguel Vera. No es seguramente el trozo más representativo pero tiene la virtud del contraste con la personalidad de Vera, refleja la influencia de Jara sobre el itapeño:

"Yo no hacía más que seguirlo pasivamente. Su espalda, llena de cicatrices, estaba aceitada de sudor bajo los guñapos. No tendría veinte años, pero desde atrás parecía viejo. Seguro por las cicatrices o por ese silencio, que aun de espaldas lo ponía taciturno e impermeable, pesado y elástico, al mismo tiempo." (Hijo de hombre, p.121).

- María Rosa.

"...María Rosa, la menuda chipera, que le solía llevar calentitos y crocantes sus chipés, sin querer cobrarle nunca nada. Y también cachos de bananas de oro y el agua fresca del ma

nantial del cerro en una cantimplora con
húmedas hojas de banano." (Hijo de hombre,
p.23).

Este fragmento reproduce la actitud de la chipera, actitud en la que confluyen su devoción mítico-religiosa y su amor por Gaspar Mora. Más abajo se nos dice que ella recibía antes a los hombres en su rancho de Carvení y que a partir de sus relaciones con Gaspar transforma su vida dejando a un lado su oficio un tanto tangencial de prostituta. En este sentido su parentesco literario y espiritual con la Magdalena resulta claro. María Encarnación (a) Salu'i tiene una trayectoria similar en la generación siguiente. Es una prostituta que por amor a Jara se redimirá dejando también su oficio. Vistas así las cosas María Rosa parece un esbozo, un croquis de María Encarnación que es un retrato femenino más completo. Por otra parte, María Rosa es demente y supersticiosa y relata cosas terribles como si ro tuvieran importancia. En las historias que cuenta mezcla los hechos con elementos de la cosmogonía guaraní y el hecho de que diga grandes verdades teniendo las facultades mentales alteradas confiere a este personaje un si tío especial en la ficción que recuerda lejanamente a los locos de Shakespeare y Faulkner.

- María Encarnación.

Salu'i es posiblemente el personaje femenino más completo de la novela. Hay una frase significativa de Silvestre Aquino que resume la trayectoria vital de esta mujer cuando le dice que está volviendo a nacer. Salu'i experimenta una especie de renacimiento espiritual que se trasunta en la sensación física de sentir sus glándulas reactivadas, su esencia femenina que vuelve a emerger de un muñón, de algo mustio. Salu'i significa en guaraní pequeña salud y esto no es casual. La ex prostituta que por amor se redime (una imagen a primera vista un tanto idílica, casi curul) se va convirtiendo paulatinamente en una figura clave del capítulo "Visión". Ella es la enfermera que acude con sus medicinas o con agua a auxiliar a los necesitados. Por otra parte se convierte en la compañera de gesta de Cristóbal Jara y en este sentido en su figura se sintetizan varios tipos femeninos: la mujer que está al lado del hombre compartiendo las penurias y la responsabilidad, la mujer que desempeña un papel en la guerra en pleno frente, la mujer víctima de las atrocidades de la guerra (la prostitución, lo que por otra parte nos remite una vez más al tema del comercio sexual de las mujeres durante la contienda). Véase en tal sentido el siguiente párrafo:

"Corrían varias versiones de su historia, ya integrada al folklore de la base. Algunas hacían coincidir su venida con la primera movilización del 28, en la caravana de mujeres que llegaron siguiendo a sus hombres. Pero entonces apenas debían haberle estado brotando los pechitos rubres. Se decía también que la era ora de un oficial la había traído como niñera y que luego la echó porque... Bueno, aquí se entrecruzan las cosas, y su fama de aventurera surgió precisamente de su presencia de trasto inútil, arrojado a un costado del campamento, con toda esa belleza también inútil y denariado infantil para corromperse en una guarnición." (Hijo de hombre, p. 212).

- Miguel Vera.

Miguel Vera es seguramente la criatura más humana de Hijo de hombre. Si bien no es el único personaje negativo su idiosincrasia es distinta a la de Chaparro y Coronel. En realidad tanto éstos como los héroes (Casiano, Cristóbal, etc.) son un tanto monolíticos, casi maniqueos, de una pieza en suma. Vera por el contrario es un hombre con sus defectos, debilidades y algunas virtudes. El "pecado" de Vera es que no se sobrepone a la adversidad, siempre es vencido por las circunstancias. En realidad es un antihéroe en estado químicamente puro, tanto que no presenta ninguna de las características positivas que adornan a los antihéroes que al fin y al cabo son los héroes de la ficción moderna. En este sentido puede llegar a producirnos piedad o incluso antipatía pero nunca admiración. Vera es un perdedor nato: fracasa en su carrera militar, fracasa como conspirador, delata a sus compañeros en una segunda conspiración, es el único jefe militar que se pierde en Boquerón con su compañía, cuando van a rescatarlo ya ha matado a sus hombres para que no padezcan la sed y mata también al hombre que viene a salvarlo y que es precisamente a quien ha traicionado. En el plano sentimental guarda un cierto recordamiento por el episodio con Damiana Dávalos cuyo marido estaba en la cárcel cuando tuvo lugar su inicio sexual con ella; años más tarde perderá a Lázaro González quien acaba prostituyéndose y posteriormente conocerá a Pescabre, el hijo de aquélla, que bien pudo haber sido hijo suyo. Sus relaciones con Rosa González están al margen del diario y de la investigación que éste genera pero no parecen haber sido lo bastante sólidas como para impedir que acabe suicidándose.

Vera vive toda su angustia vital como si estuviera inmerso en una pesadilla y sus sucesivos fracasos como si fueran algo crónico, casi inherente a su condición.

"Yo era muy chico entonces. Mi testimonio no sirve más que a medias. Ahora mismo, mientras escribo estos recuerdos, siento que a la inocencia, a los asombros de mi infancia, se mezclan mis traiciones y olvido de hombre, las repetidas muertes de mi vida. No estoy reviviendo estos recuerdos; tal vez los estoy expiando." (Hijo de hombre, p.14).

Estas traiciones a su identidad y a su conciencia, esta atmósfera en donde se condensan las conciencias de su debilidad y de la situación imprecisa hacen que Vera se sienta viviendo como en un infierno. Su antigua condición de hombre histórico que no ha terminado de asimilar el paso de un estado mítico (Vera es de origen campesino) a un estado histórico y civilizado (léase tecnológico) permite establecer, paradójicamente, un paralelo con otro personaje literario altamente civilizado: Sigfrido Dadaus. Adriana Valdés e Ignacio Rodríguez señalan que Vera podría hacer suya esta frase: "History is a nightmare from which I am trying to awake" (La historia es una pesadilla de la que estoy tratando de despertar). Quizá quien mejor lo ha definido es Rosa Monzón:

"Hablaba poco y su exterior taciturno lo hacía aparecer huraño. Un introvertido, "intoxicado por un exceso de sentimentalismo", como me decía él mismo en una de sus cartas desde Itapé. Yo creo que era más bien un ser exaltado, lleno de lucidez, pero incapaz en absoluto para la acción". (Hijo de hombre, p.280).

Hasta el momento hemos estado hablando de personajes individuales sin embargo en Hijo de hombre es necesario hablar también del personaje colectivo. Si nos fijamos con atención aquí no hay protagonistas. Es más, vistas desde cierta distancia estas múltiples criaturas se confunden formando una masa humana única. Y esto es algo más que una frase. Vera, Macario, Jara, Salu'í, etc. son distintos rostros del hombre anónimo paraguayo a través del tiempo. Como señala Barreiro Sanguier el Paraguay todavía no ha superado la etapa económica del liberalismo. Empero, aunque no pueda pretenderse encontrar una relación entre este tipo de sociedad y este tipo

de novela (que correspondería a un estadio socio-económico posterior en el que se ha abolido el individualismo) hay que señalar que Roa adelanta tándose a la sociedad paraguaya de nuestra época, o mejor reflejan o el punto de vista del grupo social al que pertenece (los intelectuales, los escritores) reproduce estructuralmente -entendimiento aquí por estructura la que es propia de la novela- la composición de un estado social más avanzado que sobrevendrá en el Paraguay. Y esto conecta con el título, más exactamente con el sentido profético que le habíamos atribuido al mismo. En otro sentido el paso del personaje individual al personaje colectivo es una señal clara a estas alturas de la evolución que ha venido experimentando la novela desde sus orígenes burgueses. Por último, la elección de un protagonista colectivo en detrimento de uno individual es algo que se corresponde perfectamente con el enfoque épico con que ha sido concebida la novela. Estamos ante un fresco, ante un mural gigantesco donde pueden observarse "detalles" más o menos resaltados pero que se anulan mutuamente cuando observamos el conjunto.

Temas.-

Los temas son muchos y muy variados naturalmente estando algunos de ellos subordinados jerárquicamente a otros.

1. La "intrahistoria" paraguaya. Como ya se ha esbozado anteriormente la intrahistoria del Paraguay está contenida en esta novela. Inicialmente dedicamos un párrafo a la personalidad del Dr. Francia. Hacario pasa de la época francista (en la que por otra parte trata a Bonpland; secuencia literaria que luego será parodiada a la manera de Quevedo en Yo el Supremo) al período de los López. Allí, durante la Guerra de la Triple Alianza será herido en acción y caerá preso luego de la batalla de Lomas Valentinas pero huirá y será curado por Madame Lynch la mujer del mariscal López. Años después cuando el nudo de la acción ha pasado ya a manos de Miguel Vera habrá múltiples referencias a la Guerra del Chaco. En este sentido hay dos apariciones episódicas pero significativas del mariscal Estigarribia y otra a cargo de Rafael Franco, héroe de la guerra y futuro líder del partido febrerista (socialista), quien aquí es nombrado por su nombre de batalla: León Caré (rengo, en guaraní). Un subtema dentro de éste es el de los "entierros". Por "entierros" se entiende ciertas riquezas que guardaron algunas familias durante el éxodo de la Guerra Grande (S. XIX). Recuérdese que este elemento aparentemente anodino tiene una incidencia en la novela: influirá en la conducta de Dubrovsky.

2. La guerra. La guerra y sus consecuencias es encarada desde diversos ángulos. Por un lado están las descripciones de los bombardeos de la aviación boliviana, de los ataques sorpresivos, así como el tratamiento del problema de la sed que es enfocado temáticamente y estilísticamente. En lo que toca a los combates como ya se dijera al comienzo del trabajo la imagen del soldado boliviano está presentada con dignidad e incluso con simpatía. Dentro de este marco también se comenta los móviles reales que motivaron la guerra (el petróleo). Pero esto no está dicho por el autor ni por el narrador sino expuesto como al descuido en un diálogo breve pero cargado de contenido entre unos personajes secundarios en el penúltimo capítulo. También en el séptimo capítulo se alude al tema por boca de un activista confinado en Peña Hermosa. El problema de las comunicaciones en términos de logística militar lleva a decir a José Félix Estigarribia en algún momento que ésta será la guerra de la sed, es decir ganará quien controle los envíos de agua a los puestos claves. Posteriormente, aflorará el tema del ex combatiente, su adaptación o inadaptación social al fin de la guerra. A este subtema se consagra el capítulo final. Otra ramificación de este tema es el del papel (activo o pasivo) de la mujer en la guerra, antes mencionado.

3. Mitos guaraníes. El guaraní en su doble vertiente como lengua y como cultura es utilizado en la novela no sólo como instrumento técnico sino también como tema. Como ya se citara, Macario acostumbraba a contar sus historias en guaraní. Y esto tiene más importancia de lo que parece porque Vere nos ofrece a través de su diario una traducción. De todos modos estas historias puesto que originalmente fueron pensadas en guaraní reflejan en sí mismas una visión guaraní-mestiza por lo menos del mundo y de estos acontecimientos. Culturalmente también es aprovechado el guaraní como tema cuando María Rosa mezcla las cosmogonías cristiana y guaraní para explicar la desaparición de Gaspar y su regreso en un futuro no determinado. Igualmente se alude a deidades indígenas menores que lindan con la superstición y hasta se habla del murciélago que como se sabe es el guardián del paraíso indígena. A veces Roa utiliza consciente y deliberadamente estos elementos guaraníes y en otras inconscientemente.

4. La rebelión. Contrastando con el quietismo de Itapá, Sapukai se caracteriza por ser un foco perenne de insurrección. La rebelión se ve en la novela desde diversos ángulos y en varias ocasiones. Tenemos una rebelión religiosa que luego se manifestará año tras año como un rito desafiante. Tenemos también evanta

mieros agrarios, revoluciones, conspiraciones militares, cierta conciencia social que nace a partir de la guerra, etc. El literazgo va pasando de uno a otro personaje pero lo esencial es que el descontento pervive mientras la injusticia social permanece. Esto conecta con la idea del personaje colectivo como señalara Bareiro Saguier (254) porque lo que cuenta es el estado de insurrección que más que transmitirse se mantiene vivo de una generación a otra con lo cual adquiere un verdadero protagonismo el personaje Masa.

5. La explotación humana. Si bien la explotación del hombre por el hombre es denunciada a lo largo y ancho de Hijo de hombre probablemente el capítulo donde más se evidencia esto es en "Exodo". La indígenas crudas del yerbal, el trato inhumano que reciben los trabajadores, el perfil humano de los negreros, el sistema de engaño y dependencia económicos utilizados por los esbirros de Mister Thomas (quien irónicamente alude así a la mitificación de Santo Tomás que hicieron los jesuitas a partir del mito indio de Zumá), todo esto está pintado con trazos duros, teñidos de un naturalismo deliberadamente utilizado. No es que Ros Easton haya caído en un regionalismo anacrónico. Lo que sucede es que este tipo de género estilístico es el más adecuado para el objetivo buscado.

6. La solidaridad. Este tema está implícito en todo lo que hemos dicho hasta ahora. Sin embargo queremos recordar dos cosas: la idea de la fraternidad que es una constante que en la obra de Ros funciona ya como un leit motiv; como se dijo anteriormente cuando se trató el tema de la novelística de la guerra del Chaco el tema del ex combatiente predomina en la literatura boliviana y el de la solidaridad, el de la libertad, campea a lo largo de la narrativa paraguaya. Esto se trasunta en especial en la emotiva escena en que Crisanto se angustia cuando ha herido de muerte al soldado boliviano que se estaba bañando. El sentimiento de hermandad que brota de Crisanto se sobrepone al fragor bélico y en ese momento lo único que desea es salvar la vida del contrario. Crisanto se expresa en guaraní y aquí evidentemente el idioma indio es utilizado estilísticamente, colocando este recurso de estilo con toda la carga emotiva que encierra al servicio del tema que nos ocupa.

(254).- Bareiro Saguier, Rubén. "Noción del personaje en Hijo de hombre". En: Revista Hispánica de Amsterdam, op. cit., pp. 26-34.

Recursos técnicos y estilísticos.

El tiempo como hemos dicho está dislocado, subvertido. Esta alteración tiene íntima conexión con el papel desempeñado en la arquitectura de la obra por el narrador. El que el tiempo esté fragmentado y dispuesto arbitrariamente habla de una voluntad de estilo. Esta voluntad de estilo también se manifiesta en el modo como está dispuesta la novela, en el hecho de que haya dos narradores principales y varios secundarios, en que haya un "juego" de información que nos brinda el autor a través de los narradores y ciertos datos desperdigados muy hábilmente a lo largo de la novela. Todo esto presupone más de un punto de vista: los de Miguel Vera, el segundo narrador, Macario, José del Carmen, María Rosa, la propia Rosa Monzón, etc.

Esta enumeración de recursos técnicos que afirma dicha voluntad de estilo pone de manifiesto que ciertos resortes técnicos, por su reiteración, pueden llegar a constituir una constante estilística. El espacio está repartido entre Sapukai, Itapé, Peña Hermosa, Asunción, el Chaco, etc. Empero, como señala algún crítico ciertos espacios se convierten en representativos de ciertas constantes temáticas: Itapé como centro religioso y Sapukai como centro político. Cada una de estas dos poblaciones es foco de un determinado tipo de rebelión, el que le es propio.

Haciendo un recuento de las características estilísticas podemos decir que vuelve a observarse en Roa la anteposición del adjetivo, la repetición de algunas imágenes impresionistas, la personalización de objetos simbólicos, una fuerte imaginaria religiosa. También se dan elementos que sintetizan aspectos de la narración al fijarlos en el tiempo y en el espacio y la coexistencia de cierta crudeza con algunos momentos de extrema delicadeza y ternura. El empezar "in media res", el escoger un personaje colectivo y una atmósfera de indagación de datos, la relativa imprecisión de éstos, el que el autor participe como personaje, el que el propio lector adquiera también entidad como personaje; todo esto habla de unas características muy personales de estilo que Roa Bastos materializa literariamente al servir de un determinado modo de los recursos técnicos enumerados. Este obliga a "reconstruir" la historia a través de los puntos de vista, la disparidad de opiniones, el diario, la investigación, los anacronismos, etc., también forma parte de su estilo que en cierto modo reproduce el carácter fragmentario de la cultura paraguaya, que marca un paralelo con la búsqueda de la identidad del pueblo paraguayo. Identidad que se intenta reconstruir uniendo tramos de su historia y su cultura tantas veces sesgadas.

La necesidad de investigar nos la sugiere la propia novela cuando encontramos más de una inexactitud que brota del relato relatado pero diferente de ciertos acontecimientos. Páguense en tal sentido en: a) la hebilla del Dr. Francia en una parte es de oro y en otra de plata (¿figura la memoria de Macario o la de Miguel Vera?); b) el episodio sexual de Vera con Damianaávalos es referido dos veces con variantes; c) considerando la fecha en que Casiano y Natí estuvieron en Alto Paraná resulta errónea la edad que Vera le atribuye a Cristóbal Vera cuando lo conoce.

Este intentar dilucidar el grado de verosimilitud de lo que se nos cuenta en la ficción nos lleva nuevamente a rastrear en los rasgos estilísticos de los narradores (con lo cual vuelven a fundirse los resortes técnicos y estilísticos en una especie de café con leche indisoluble puesto que la posibilidad de que haya cierta estilización en la "crónica" del segundo narrador manifiesta la utilización de una técnica por parte del autor, técnica que consiste en reiterar una característica estilística del personaje, que acaba convirtiéndose en un rasgo estilístico de Roa puesto que esta organización técnico-fictiva es propia de él). Veamos esto:

"Por entre el claro de las ramas vio los buques de una carreta bebiendo en el vado. El rejón de la picana oscilaba sobre la yunta haciendo vibrar suavemente las argollitas(...) No lo vio pronto. Estaba sentado en el cabecero de la carreta vacía, como dormido con la quijada hundida en el pecho. Era un hombre muy viejo y muy arrugado... Ella entendió como que el viejo le decía a Itakuruvi. El corazón le dio un salto. Era un pueblo de la cordillera, no lejos ya de Sapukai." (Hijo de hombre, p.114).

Este fragmento del capítulo IV revela una versión un tanto novelada de ciertos hechos por parte del autor interno. Como ya dijimos esto no pudo haber sido escrito por Vera y si es la reconstrucción de algunos hechos, a posteriori, por Roa 1, entonces cabe preguntarse cómo pudo él saber que se veían los buques "Por entre el claro de las ramas..." o cómo estaba sentado el viejo. Esto significa que aunque sea un relato varirídico estamos ante un estilo literaturalizado (por otra parte intervenga aquí, supuestamente, el abuelo de Cristóbal Vera quien aparece de un modo casi milagroso, mítico, para salvar a sus descendientes; también se nos da una pista en lo que toca a la proximidad de Sapukai e Itakuruvi,

pista que nos recuerda que la explosión de Sapukai tuvo lugar en un sitio muy próximo al lugar donde nació Roa 1).

El uso de un cierto estilo por parte de un personaje-narrador como técnica se evidencia también en el diario de Miguel Vera cuando éste está en el Chaco:

"Las moscas huelen ahora a amoníaco. Son unas moscas verdes y rápidas, mercuriales. Nos ayudan a combatir el alucinado sopor en que yacemos. Una de ellas se col lumpió ante mis ojos, hace un rato, fulgurando como un sol en miniatura. La agrré al vuelo. Era la cruz de oro de mi cadenilla." (Hijo de hombre, p.199).

Aquí tenemos una muestra del paso progresivo de un informe objetivo a una alucinación. Pero esto está contado por la misma persona como si ella fuera ajena al problema que la aqueja, lo que nos hace pensar que Vera elaboró su diario en otro momento. Y Roa Bastos se sirve de este recurso estilístico para sugerirnos que el diario fue escrito después.

El estilo de Vera en este capítulo se aproxima a la literatura de la corriente de la conciencia y si en un momento dado pudo pensarse que esto se debía a su situación en el frente, aspectos como el señalado eliminan esta posibilidad. Vera jamás llega al monólogo interior, su prosa jamás es incoherente pero se describe a sí mismo y a la situación en términos tales que es imposible suponer que escribió en ese momento.

Centrándonos específicamente en la modalidad de novela de la corriente de la conciencia, cabe decir que la técnica literaria empleada más próxima al estilo de Vera es la de la omnisciencia explicativa. Veamos algunos pasajes:

"No volveré a pensar en voz alta. Es una voz extraña. La voz de un muerto...De pronto, el cañadón se ha puesto a espejar con las orillas verdeantes. Es la laguna de Isla Fo'i, que ahora se me ofrece provocativa entre los árboles rotos por la mitad y reflejados en ella." (Hijo de hombre, p.200).

Este es otra descripción precisa de un espejismo por parte de quien lo padece. Descripción que se deriva a una imagen sexual pues Vera se imagina la laguna como una vulva tibia y latiente. La transferencia sexual se mantiene en otro momento cuando Vera oye gemir a sus soldados moribundos y los oye gemir voluptuosamente como si se tratara de un orgasmo. Lug

go asociará el sexo con la muerte:

"Esta muerta blanca es una ranera inescapable. No se la ve, pero está ahí, obscura y transparente. Se ha tumbado junto a nosotros. Nos acecha pesada de calor y de silencio. Su ojo amarillo de deseo vibra entre los matorrales. Sentimos que nos anda encima palpándonos con sus dedos de fiebre. Se arrastra de uno a otro con su catinga salitrosa. Apenas termina con uno, empieza con otro o con varios a la vez, mientras sus ojos de serpiente buscan y eligen el anate para la nueva cópula." (Hijo de hombre, p.202).

De esto puede deducirse que la técnica es lo bastante clara como para catalogarla de omnisciencia explicativa pero lo verdaderamente importante -y que lo marca al fragmento dentro de la corriente de la conciencia- es el mecanismo preverbal. El mecanismo preverbal subyacente es la lucha desesperada entre el sexo (vida) y la muerte. Otra situación de mecanismo preverbal que, en el caso de Vera, se mantiene a todo lo largo de la novela es su sentimiento de culpa, su remordimiento que anida en él y signa todos sus actos.

En otro orden de cosas parece destacarse que los delirios de Miguel Vera preanuncian los del Dr. Francia en Yo el Supremo. En este sentido bien podrían constituir los delirios de Vera una posible fuente de inspiración para el autor interno de Yo el Supremo en lo que se refiere a la aniquilación consciente de Francia desde el féretro.

"Las moscas verdes entran y salen de sus fosas nasales. De tanto en tanto, alguna se desprende y hace un rápido giro de reconocimiento a mi alrededor, a ver si ya estoy maduro. Sospecho que le enoja mi lentitud, mi resistencia... Sus ojos tallados de innumerables facetas, me miran fijamente. Siento que nada puedo ocultarle. Sa- de de mí mucho más que yo mismo. En esta gota de obsidiana se aloja toda la memoria del mundo." (Hijo de hombre, p.201).

Algunas opiniones sobre Hijo de hombre.

Foster en The myth of Paraguay... destaca entre otras cosas lo siguiente: que la carta de Rosa Monzón en cierto modo es un prólogo, algo en cier-

to modo independiente a las tres series de capítulos; que era necesario que el Cristo fuera uno de ellos, esta posición asumida es el tema de "Hijo de hombre" y esto es transferido cuando se habla de los trabajadores explotados (se transfiere la situación de los explotados a Cristo y la condición de Cristo a los trabajadores cuando se alude a los cristos descalzos); la idea de que el hombre es como un río que debe desembocar en otros ríos y prestar algún servicio es para forzar la idea central de la obra; la lepra oficia de nexo de solidaridad, de sufrimientos entre los desposeídos.

D. de Nery considera que los dos grandes temas del libro son la insurrección y la muerte. Sobre esta última opina recordándonos que Mora se aísla en el bosque y allí muere solo mientras conversa con la muerte, que Dubrovsky vive entre el cementerio y la leprosería que son dos formas de muerte, que Cristóbal luego se oculta en el cementerio y ser salvado por los leprosos de la muerte concluirá muriendo en el Chaco. Para esta autora la nadera es el símbolo de la vida (los objetos musicales de Gaspar, su Cristo tallado, la cabeza de Dubrovsky, el camión de Cristóbal).

Seymour Menton (255) recalca al aspecto dual del Paraguay: dos razas, dos lenguas, dos geografías y dos historias. Para el crítico norteamericano el Paraguay es el resultado de la fusión de dos razas antagónicas y de dos regiones igualmente antagónicas (la meseta oriental y las tierras bajas del noroeste, con suelo rico y lluvias la primera y con un suelo poroso, esteros secos y poca gente la segunda). La división entre la época precolombina y la posterior se borra según Menton "con la narración de antiguas leyendas y con la amenaza unificadora de las dos guerras internacionales". Más adelante señala algunos símbolos y elementos paraguayos: el carácter incógnito del pueblo, la propensión a conspirar en un ciclo eterno, la guitarra, el guacamayo, la lepra (Menton señala que según las estadísticas "el Paraguay tiene la incidencia más alta de casos de lepra: uno o dos por cada mil habitantes"), la carreta. La dualidad se extiende a otros planos y circunstancias: el hombre que nace dos veces (cuando nace y cuando muere), el contraste entre el redentor nacional, el extranjero (Mora y Dubrovsky), el contraste entre el redentor viejo y el redentor joven (Mora y Cristóbal Lara, representantes del Cristo pasivo y activo), la fusión del traidor en dos motivos bíblicos (Judas y Caín), el contraste entre el tiempo cronológico y el tiempo mítico, eterno, la coexistencia de un mundo real y un mundo de ensueño, los dos epígrafes del libro, la confrontación del pasado y del futuro y de la narración en primera (255).-Menton, Seymour. "Realismo mágico y dualidad en Hijo de hombre". In: Homénaje a..., op. cit.

y tercera personas, la oposición de elementos primarios, de ciertos medios o transportes, de los dos protagonistas, los dos centros geográficos en que se reparte la novela, el bilingüismo, la guerra por fin entre Paraguay y Bolivia.

Joseph Sommers se ha ocupado del aspecto indígena de Hijo de hombre. Dice este crítico: "En Hijo de hombre, el indio se hace presente en forma indirecta, como ingrediente básico de la personalidad nacional. La huella indígena en la psicología de los personajes principales -a través de los cuales se propone trazar el perfil del carácter nacional- se muestra, en el autor, inseparable de la visión de una nación crucificada. Por ello Hijo de hombre es una novela nacional en su dimensión, que abarca la angustiosa historia del Paraguay moderno, en realidad una nación mestiza." (256). Más adelante señala que "La influencia indígena, sutil pero decisiva impregna la novela". Y añade a continuación: "Está presente en el lenguaje guaraní hablado por los principales personajes y que el autor introduce hábilmente mediante breves interjecciones y expresiones ocasionales... La impronta india se muestra evidente en los versos del Himno de los Muertos de los indios guaraníes, que el autor ha colocado junto a las citas del profeta Ezequiel, al frente del libro, como lema de la novela. Sus versos cantan la inmortalidad de la voz del Hombre (su espíritu) y su lenguaje; y su prolongación en la próxima era del tiempo; ideas relacionadas íntimamente con la visión del autor". Sommers a lo largo de su análisis se detiene en algunos personajes y situaciones concediendo importancia a la visita a los indios Mak'a que hace Cristóbal Jara y al canto del mensú, la canción que los peones del yerbal cantan en guaraní. En su opinión Roa Bastos consigue integrar el guaraní a la novela con un éxito aún mayor que el de José María Arguedas. Tenemos algunas discrepancias sin embargo con respecto al enfoque de Joseph Sommers: atribuye a Rosa Monzón el acopio y redacción del relato y hay que recordar que ella sólo transcribió el diario (capítulos impares); considera a Macario como hijo de un esclavo indio y en este sentido el texto especifica claramente que tanto Macario como su sobrino Gaspar Mora son mulatos.

Por nuestra parte quisiéramos cerrar esta aproximación a la novela puntualizando el papel que desempeña ésta dentro del marco de la obra total de Roa Bastos: Hijo de hombre toma elementos, temas y situaciones de El trueno entre las hojas, a partir de los cuales construye un mundo, pero lo verdaderamente importante es que se convierte en la matriz de la cuéntica posterior y de Yo el Supremo, en el punto de arranque de una comovisión. (256).- Sommers, Joseph. "Un juicio sobre Hijo de hombre". En: Alcor, Asunción, no. 33, nov-dic, 1964, p. 4a. Las citas posteriores pertenecen a esta página.

2) YO EL SUPREMO. (257)

A) Aproximación a la obra.

Argumento

La novela se extiende desde los catorce años de Francia -rememorados oníricamente- cuando viaja en la sumaca hasta el momento en que su tumba está siendo profanada por Loizaga (el momento de la narración en que Francia y su doble se enfrentan junto al meteoro). Abarca unos cien años, de 1770 a 1870 (fecha del proceder de Loizaga). En rigor Francia interviene como un dios tutelar y su visión y comentarios se extienden hasta nuestros días.

Este momento histórico de la violación de sus restos es vivido por Francia -en la ficción- desde otra dimensión: la dimensión extratemporal. En la misma, El-Supremo, al volver del paseo encuentra a su doble (Yo) suplantándolo:

"Una tarde, al volver del paseo, el pasmo me clavó en la puerta del despacho. Enfundado en mi uniforme de gala estaba el negro sentado a mi mesa dictando con destemplados gritos las más estrafalarias providencias a un escribiente invisible. Completamente borracho, hojea deshojando los expedientes amontonados. Me cuesta arrancarme al estupor que ha hecho de mí una piedra de imaginación, digo de indignación. ¡Lo peor es que en la alucinación de mi cólera me veo retratado de cuerpo entero en ese esmirriado negro! ¡Remeda a la perfección mi propia voz, mi figura, mis movimientos, hasta el menor detalle!... No me ha sentido entrar. No repara en mi presencia. Al fin me ve. A pesar de su borrachera pega un bote hasta el techo. La embriaguez de la desvergonzada pantomima aumenta su locura. No escucha mis improperios, mis amenazas. Salta sobre mí. Me arranca la chaqueta, me desgarró la camisa. Me torea. Baila en torno a mí gangueando una mágica melopea. Me arrincona, me acorrala contra el meteoro metiéndome en el cambaluz que está representando ese mono disfrazado de Supremo Dictador de una Nación.

En un rápido giro se transforma ahora en cada uno de los sesenta y ocho ajusticiados. Son ellos los que ahora me insultan, me apostrofan, me juzgan a mí, caído detrás del piedrón... Sesenta y ocho imágenes de próceres traidores... Pintados por el procerógrafo Albornoz. Sesenta y ocho voces de ultratumba en la sola atiplada voz del negro. ¡Guardias!

Turubatos, atemorizados por la inminencia de una feroz batalla, húsarcs, granaderos, urbanos entran agazapados, dispuestos a enfrentar a una legión de demonios... El mico suprémico centellea de un lado a otro.

(257). - Roa Bastos, Augusto. Yo el Supremo. Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
* Esta sección se basa a grandes rasgos en la ponencia presentada en Budapest sobre la relación autor-personaje. Sin embargo, el enfoque ha sufrido un cambio esencial sobre todo en lo que respecta a las identidades del compilador y del Dr. Francia. Consideramos ésta como la versión definitiva por supuesto (N. del A.).

Alaridos rajan el aire del despacho. Rebota el negro de una pared a otra... ¡Ahí!, apunto con el índice levantándome del piso. ¡Ahí está! ¡Préndanlo de una vez, idiotas! Me salen ahora a mí las órdenes chilladas con la voz del negro. Los guardias no saben aún por quién decidirse. Si por mí, casi desnudo, negro por la penumbra, por la cólera; si por el negro, travestido, sudoroso, resplandeciendo en lo alto del meteoro. ¡Ahí!, grita a su vez el negro. ¡Llévenlo, guacarnacos, espolones! ¡Sáquenlo de aquí!

Nos llevan a rastras a los dos. El negro se debate aún con todas sus fuerzas. Muerde, desoreja a uno; troncha a dentelladas el dedo gordo de otro guardia... Un zapato anda dando vueltas por el aire en busca del pie que ha perdido. Cae sobre la mesa convertido finalmente en pisapapel." (Yo el Supremo, pp.411-412)

En esta extensa cita se enfrentan el dictador Francia y su doble. El parecido es tal que es imposible distinguirlos. La mención del procerógrafo Albornoz es una señal de la condición postmortal del personaje. Aparte de presentar cierto parecido al enfrentamiento físico con situaciones y ambiente similares a la película The Great Dictator de Charles Chaplin, el hecho guarda una exacta correspondencia con la violación de la tumba que emprenden en ese momento Loizaga y Juansilvano Godoi. El detalle del zapato permite la equiparación/superposición de ambos hechos. Roa Bastos incluye en diversas partes del libro ambos sucesos con lo cual ficcionaliza lo histórico. Veamos ahora la versión "objetiva" de la profanación:

"Después de la caída de Asunción en poder de la Triple Alianza, los legionarios (paraguayos) sentaron sus plantas en la capital saqueada y cautivada. Y se pusieron a remover como frenéticos lovisones (sic) la tierra sagrada de los muertos para poder saciar en los restos de El Supremo sus odios de medio siglo. En 1870 Loizaga formaba parte del Triunvirato constituido en Asunción por los aliados, como gobierno "paraguayo" provisorio. Loizaga era un primete de la Legión. No podemos en duda, por un instante, que fuese autor de la profanación funeraria, de la que parece ufanarse en su contestación al Dr. Zeballos. Por lo demás, se encontraba en situación privilegiada para acometerla con la mayor impunidad; pero si creyó encontrar el sepulcro del Dictador, y murió con esa creencia, sus ansias resultaron fallidas. Todo hace suponer que Loizaga metió las manos en alguna fosa común y de allí extrajo, en la oscuridad de la noche, los restos humanos que tuvo guardados en su casa, por mucho tiempo, en un cajón de fideos. Decimos fosa común, por los resultados del análisis de algunos de esos huesos practicado por el Dr. Outes; huesos llevados por el Dr. H. Leguizamón. (...) La carta

deja flotando entre líneas la sospecha de que Loizaga hubiese machacado con un mazo aquellos huesos, vengándose así del Dictador... El Dr. Leguizamón atesta en su carta que en el cajón de fideos encontró de los vestidos únicamente 'Integra la suela de un zapato que correspondía a un pie muy pequeño'. Es fama que el Supremo Dictador tenía las manos y los pies pequeños, de lo que se sentía muy ufano como prueba de buen linaje..." (Yo el Supremo, pp.463-465).

De este trozo se puede inferir lo siguiente: estamos ante una pintura del Paraguay de la inmediata posguerra del 70, el odio hacia Francia continúa intacto y el detalle del zapato permite suponer que el espectro de Francia padeció la violación de su tumba como un mal sueño en el cual experimentó una división de su personalidad. La aparente seriedad de este documento que aparece como perteneciente al historiador paraguayo Marco Antonio Lacagnich se desvanece pues al equipararse ambos episodios, mejor ambas versiones de un mismo hecho. Desde este ángulo puede constatar la incorporación involuntaria del historiador a la novela. En otros términos, es un buen ejemplo de la autonomía de la obra literaria con respecto a la realidad.

Volviendo a la cita anterior, el enfrentamiento de Francia y su doble nos permite adelantar algunos aspectos de la historia: Francia continúa "viviendo" en otra dimensión su condición de Dictador Supremo; ha trasladado a este tiempo atemporal su desdoblamiento interior (el Yo íntimo, privado y el El público, la imagen que de él tiene la colectividad, que devendrá en mito); tanto los dictados de Yo como los de El serían imaginarios puesto que en rigor es uno solo -según refiere El-.

Esto último pondría en duda la existencia de los dictados en la ficción. Incluso la existencia de Policarpo Patiño el amanuense de Francia quien por momentos recuerda a Sancho Panza y por momentos a Scherazade por su especial desempeño en la novela. Al menos una buena parte del dictado estaría puesto en duda si tenemos presente que están rotas las coordenadas espaciotemporales. De ser así, Francia sería "autor" y personaje en la obra como Scherazade y Melquíades en Las mil y una noches y Cien años de soledad, respectivamente (como puede verse Francia y Patiño intercambian "papeles" como divos teatrales que alternan papeles principales cada noche). El autor interno de la obra es obviamente el compilador pero en más de una ocasión José Gaspar de Francia actúa como un autor. El paralelo de Francia con Melquíades o Scherazade nos remitiría por extensión al tema de "Las ruinas circulares" de Borges.

Hay trozos en la novela especialmente significativos que ayudan a una mayor comprensión. Cuando el espectro del perro Sultán (que a su vez en vida sostuviera un diálogo con el espectro de Hérne, el can aristócrata)* se le aparece a Francia le vaticina lo que le sucederá luego del primer ataque de apoplejía: pérdida del uso de las palabras, de la memoria de las palabras, la sordera verbal, el olvido de los nombres, etc. Igualmente le advierte de las intenciones de Patiño y que podrá seguir escribiendo después del fin.

"Un pequeño arco iris de baba se le forma alrededor del hocico... La hidrofobia de un perro muerto puede ser dos veces mortal... Despacio, mi buen Sultán. Tienes la eternidad por delante... Te escucho. No eras antes tan buen oyente, mi estimado Supremo. Tan poco tú eras muy buen conversador en tu vida de perro. Lo mandaste fusilar el mismo año que celebrabas tus bodas de plata con la Dictadura perpetua... ! La Estrella del Norte! te oí murmurar. Toda la noche pasaste contemplándola..... El propio Salomón dice: El hombre que se aparta del camino de la comprensión permanecerá, aunque esté vivo, en la congregación de los muertos. Estás iniciado a medias; como en ella yo soy más antiguo, tú el novicio me debes respeto, Supremo..... Ya te he dicho que no entenderás hasta que entiendas. Pero esto no te ocurrirá mientras simules tu enterramiento en esos folios. Las falsas tumbas son pésimos refugios. El peor de todos, el sepulcro escriturario de a medio real la resma... ¿Qué ves escrito ahí, a carbonilla? EOLICARPO I REY DEL PARAGUAY. Mándale que borre la leyenda con la lengua. Lo hará, no te preocupas, antes de que el nudo corre-dizo le haga saltar bien húmeda fuera de la boca..... No, ex-supremo... No lo quieres admitir porque te lo canta un ex perro, y tú no eres después de todo más que un ex hombre..... Dentro de poco ya no podrás leer en alta voz. ¿Qué pasará después del primer ictus? Más vulgarmente, después del primer ataque de apoplejía, ¿qué te ocurrirá? es posible que pierdas el uso de la palabra... es que no perderás la palabra propiamente dicha sino la memoria de las palabras... quiero decir memoria de los movimientos del lenguaje, esos de que se valen las palabras para decir algo... Sientas pasada la lengua es cierto? Puedes moverla todavía. Puedes mover lengua, laringe, cuerdas vocales. No podrás pronunciar por momentos las palabras apropiadas. Las verás muy bien antes de abrir la boca. Te saldrán otras. Palabras aquí vocadas, desemejantes, mutiladas; no las que has visto y querido pronunciar... En lugar de decir TROMBA pronuncias TROMBA... En lugar de decir MI LENGUA, te sale LA TIJERA QUE TENGO EN LA BOCA... El mecanismo del lenguaje tiene por

*Este diálogo de perros nos remite a una antigua tradición literaria española (Cervantes) y a fuentes más antiguas aún (Luciano de Samosata).

fundamento la repetición, y por la repetición es como se generan los cambios del lenguaje... Vas cabalgando hacia la sordera verbal, hacia la mudez absoluta... Sólo estás en los comienzos. Además tu entendimiento permanezca y permanecerá incólume... Perderás también por completo la memoria visual. Cuando ESO llegue por supuesto seguirás viendo; pero aunque no te hayas movido de lugar te encontrarás en un lugar completamente distinto... Te sobra aún un poco de ESO que los humanos llaman tiempo. Tu mano seguirá escribiendo hasta el fin y aun después del fin... No importa que no veas lo que escribes. No importa que no lo entiendas. Escribe. Sigue el hilo conductor sobre el laberinto horizontal-vertical de los folios, en nada parecido a las circunvoluciones de tus latomías subterráneas... Lo escrito en el Libro de Memorias tiene que ser leído primero; es decir tiene que evocar todos los sonidos correspondientes a la memoria de la palabra, y estos sonidos tienen que evocar el sentido que no está en las palabras, sino que fue unido a ellas por movimiento y figura de la mente en un instante determinado, cuando SE VIÓ la palabra por la cosa y se entendió la cosa por la palabra... Esa segunda lectura, con un movimiento al revés revela lo que está de lado en el propio texto, leído primero y escrito después. Dos textos de los cuales la ausencia del primero es necesariamente la presencia del segundo... En resumidas cuentas lo que en el ser humano hay de prodigioso, de temible, de desconocido, no se ha puesto hasta ahora en palabras o en litros, ni se pondrá jamás. Por lo menos mientras no desaparezca la maldición del lenguaje como se evaporan las maldiciones irregulares. Escribe pues. Sepúltate en las letras."

(Yo el Supremo, pp.403-421)

Hemos echado mano de una cita extensa. Aparentemente excesiva. Sin embargo, en la misma están contenidas varias piezas claves de la ficción. Intentaremos un breve resumen, una exposición de estos temas: 1) Sultán está muerto y su espectro se dirige con manifiesta superioridad a un Francia moribundo. 2) Fugazmente se habla de la Estrella del Norte, de la dama patricia amada por Francia y casada con Machaín uno de sus enemigos políticos. 3) Se advierte las intenciones políticas de Policarpo Patiño a la muerte de Francia. Por esto, en la parte del dictado que corresponde al tiempo posterior a la muerte del dictador, éste tendrá bajo constante amenaza de pena de horca a su secretario (por ello el paralelo parcial entre Patiño y Scherazade: prolongar la ejecución alargando el dictado como ésta dejando cuentos inconclusos cada noche). 4) Sultán, por venir del más allá tiene más autoridad que el dictador y lo degrada de un modo notablemente rebuscado: ortográficamente ('supremo'). 5) El tema del lenguaje, como se ve a simple vista cobra una impor-

tancia desusada que nos remite a la característica de los autores más nuevos de la constelación hispanoamericana -convertir al mismo en tema de ficción-. Por otra parte, este recurso va como anillo al dedo para la ficción de la novela. 6) En relación con el punto anterior, los juegos de palabras (un recurso técnico, formal) están al servicio del contenido de la obra y son una consecuencia de la enfermedad que padecerá el futuro fantasma del Supremo. 7) Hay una referencia al tiempo humano. El Dr. Francia en la mayor parte de la novela está fuera del tiempo humano. Está en un tiempo "cósmico" (usando la expresión de Müller-Bergh) que le permite recorrer y mezclar el pasado, presente y futuro de la Historia. Este anacronismo hace posible las múltiples referencias a la geopolítica de la región de ayer y hoy. 8) La descripción anatómica de las funciones de la memoria y del lenguaje vuelve a poner sobre el tapete el tema del lenguaje, rozando esta vez la lingüística. 9) Incluso hay alusiones al significante y al significado que nos hacen pensar en Saussure. 10) Siguiendo con el tema del lenguaje, éste admite otra ramificación: hay referencias que hacen pensar en frases que pronunciaba el gordo en "Contar un cuento". 11) El proceso de la gestación literaria está referido en el texto mismo. Se habla de un texto que no sólo ha perdido su sentido sino que debe ser leído primero para ser escrito después; es decir, indirectamente esto nos remite a la tarea del compilador quien tuvo que desarrollar primero una tarea de documentación para luego escribir. 12) Este método, que encontramos en Les liaisons dangereuses de Laclos y en Hijo de hombre revela una arquitectura literaria ceñida en donde nada está dejado al azar: en la propia novela se nos cuenta una historia y también la historia (de la gestación) de la novela. Si en la obra de Laclos el instrumento formal, el recurso externo, eran las cartas y en la otra novela de Roa lo eran el diario de Vera y la investigación de Roa 1, aquí el resorte es la compilación de documentos verdicos o apócrifos. 13) Finalmente, queda patente el mito de Francia y su futura incorporación a la literatura. Esto nos remite a otro tipo de paralelo. La realidad literaria es paralela y autónoma a la realidad nuestra. Es más, esta mención de Francia sepultado en las letras nos recuerda los tipos y planos de realidad que propusiera el prof. Leo Hickey (las realidades abstractas, lógicas, matemáticas, etc., incorporadas a la ficción; los elementos de nuestro mundo recreados al servicio de la fábula; la realidad de los personajes y hechos dentro de la historia imaginaria).

Por lo arriba expuesto queda claro que Francia perderá la conciencia de las cosas y de sí mismo. Así, no reconocerá su propia caligrafía cuando or

dene averiguar quién escribió un panfleto que aparece pegado en los portales de la catedral metropolitana. Este panfleto es el enigma que campea a lo largo de la narración y es la excusa para que Francia -intentando detectar al culpable gracias a un análisis grafológico- derive la investigación policial al terreno lingüístico. El texto del panfleto dice:

"Yo el Supremo Dictador de la Repub^{ca}.

Ordeno q^e al acaecer mi muerte mi cadáver sea decapitado; la cabeza puesta en una pica por tres días en la Plaza de la República donde se convocará al pueblo al son de las campanas echadas a vuelo.

Todos mis servidores civiles y militares sufrirán pena de horca. Sus cadáveres serán enterrados en potreros de extramuros sin cruz ni marca q^e memore sus nombres.

Al término del dicho plazo, mando q^e mis restos sean quemados y las cenizas arrojadas al río..." (Yo el Supremo, p.7).

La reacción de Francia será furibunda:

"La copia del infame pasquín que va adjunta es un nuevo testimonio de los crecientes desafueros que están cometiendo los agentes de la subversión... Reparen atentamente en un primer hecho... Se han atrevido ahora a algo mucho más péfido: falsificar mi firma. Falsificar el tono de los Decretos-Supremos." (Yo el Supremo, pp. 36-37)

Más adelante, irá sospechando la identidad del autor:

"Creo reconocer la letra, este papel. Antiguamente, en los años más atrás, representaban para mí la realidad de lo existente." (Yo el Supremo, p. 52)

El origen del pasquín se revela casi al final del libro:

"Con asentimiento y consejo de mis hermanos en religión, me he permitido traer para someter a su examen la Oración Fúnebre que... ha de pronunciar en las exequias de Su Señoría... digo, cuando llegue el momento, si es que llega, y si Su Excelencia se digna aprobarla. Ya llegó ese momento, Céspedes. Ya ese momento es pasado. Lleve el pasquín funerario y péguelo con cuatro chinchas en el pórtico de la catedral... Ego te absolvo... (ROTO, QUEMAHO, LO QUE SIGUE)." (Yo el Supremo, p.366)

Del texto se desprende la extraña confluencia del espíritu bíblico (esti lo y alusión al tiempo, que nos hace pensar en San Juan) y del temperamento volteriano del Supremo quien absuelve al cura que había ido a verlo. También hay una reminiscencia de la alteración de los hechos por la historia, o mejor por la historia que escriben los historiadores. Finalmente el texto pone de manifiesto la "presencia" del autor (el compilador-autor interno) en el mismo. La indicación de que el documento está roto o quemado revela su intrusión en la ficción, su manejo hábil y casi invisible de los hilos de la trama.

El paso de Francia de un mundo a otro se realiza de un modo casi imperceptible:

"¿Quién puede asegurarme que no esté yo en el instante en que vivir es errar solo? Ese instante en que efectivamente, como lo ha dicho mi amanuense, uno muere y todo continúa sin que nada al parecer haya sucedido o cambiado." (Yo el Supremo, pp.52-53)

Francia seguirá escribiendo, discurriendo, dictando, conjurando al azar, recordando su vida pública, atacando a los escritores del exilio, etc., hasta que el indio nivaklé le hará tomar conciencia de su condición de espectro.

"Su semejanza es tan perfecta con el cuerpo 'que ya no está' con sus movimientos que fueron, con su manera de ser que ya no es, que parece que el cuerpo sigue estando."

(Yo el Supremo, p.184)

El texto, la situación, dejan ver la influencia de la obra de Juan Rulfo. Incluso existe una suerte de comala: el penal de Yevagó.

Este prolongarse en otra vida, en una dimensión distinta, permitirá a Francia saltar de una época a otra, aludir a Marx, Theillard de Chardin, Theodore Roosevelt, el mariscal Estigarribia, los López, Montgolfier, Mitre, Sade, Robespierre, Franklin, gente de su época como Artigas, Molas, Belgrano, Yegros, etc.; mencionar a Dante, Homero, Cervantes, hablar del sionismo, del fascismo, del plankton, del hongo nuclear, etc.. Asimismo incorporará a personajes literarios de ficciones ajenas o de libros anteriores de Rúa Bascos (Cacambo de Voltaire, Perurimá -motivo literario paraguayo-, Macario y Gaspar Mora de Hijo de hombre, etc.). Como dijéramos antes, sirviéndose del recurso del anacronismo que le confiere su naturaleza, Francia -utilizando el mismo espacio- hará coincidir distintas épocas, lo que lo llevará a ocuparse de las relaciones geopolíticas de la región (el Paraguay y sus relaciones con la Argentina y el Brasil).

Intentando una síntesis argumental podemos admitir que el protagonista vivió, en la mayor parte de la narración, como un ser extra-temporal pero hay escenas que permiten suponer que en algunas partes de la obra está vivo. En realidad importa poco si está vivo o muerto. La situación vital de José Gaspar Rodríguez de Francia en esta vida y en la otra es la de un moribundo que hace un recuento y un ajuste, un reciclaje definitivo, en sus dos últimos meses vividos subjetivamente. Tenemos entonces que, Francia está moribundo, dicta una Circular Perpetua a su amanuense Patiño y también un Cuerdo Privado. Escribe un Panfleto contra sí mismo que manda pagar en las puertas de la Catedral de Asunción y recibe la visita del fantasma de su perro. Este le vaticina la pérdida de sus facultades, su destino postmortal inmediato e incluso su destino posterior en los dominios del mito y la literatura.

Francia muere en efecto pero apenas toma conciencia de ello y luego empieza a perder la memoria. Olvida incluso su naturaleza de ultratumba y empieza a averiguar quién pegó el panfleto en la catedral. Sigue dictando sus escritos -subjetivamente- a Patiño y al estar fuera del tiempo humano recorre la historia y la invierte como un calcetín a su gusto y capricho. El nivaklé será quien le hará tomar conciencia de su estado actual en ese momento.*

Francia es una estrella dominante, un divo teatral que lleva la voz cantante en todo momento. Patiño, es apenas una figura de apoyo. Sin embargo el texto deja ver la "presencia ausente" del compilador-autor y la presencia efectiva de un compilador-personaje en las notas y Apéndice. Subyacentemente, a modo de segundo argumento, está el aspecto ideológico el nexo que une al Paraguay con los países vecinos y el resto del mundo que es como el sustrato de la novela.

El tiempo.

En la mayor parte de la narración están rotas las coordenadas espacio-temporales. Es posible apreciar cinco tiempos: 1) El extratemporal. 2) El tiempo humano (el de su estado de moribundo o el evocado sin manifestaciones de omnisciencia). 3) El tiempo del "decurso de la novela" (en el que -según Enrique Raab- "el Dictador dicta a su amanuense...") que es el resultado de los dos anteriores. 4) El tiempo histórico, avalado por las citas de los historiadores (reunidas por el compilador en sus notas). 5) El tiempo del autor: el personaje compilador, uno de los tantos rostros del compilador-autor interno, que habita el espacio novelasco viaja en el tiempo acercándose a unos contemporáneos de Fleitas - ex amanuense del Supremo - ; lo hace munido de cámaras fotográficas, "cassettes", etc. con el fin de registrarlos.

* Otra interpretación válida es considerar toda la novela como una superposición de momentos vitales, agónicos y postmortales (incluyendo el acto de -

bar unos datos. Aquí estamos ante el autor que se introduce en su obra, autoficcionalizado y que lo hace para poder escribirla.

"Don Mateo Fleitas, primer "fiel de fechos" de El Supremo, le sobrevivió más de medio siglo. Murió en Ka'asapá, a la edad de ciento seis años, rodeado de hijos y nietos, del respeto y cariño de todo el pueblo. Un verdader patriarca. Lo llamaban Temoi-vpy (Abuelo-primer). Ancianos de su época a quienes consulté, negaron rotundamente, algunos con verdadera indignación, el cuento del "sombrero coronado de velas", así como la vida de reclusión maniática de don Mateo, según el relato de Policarpo Patiño. "Son calumnias de ese deslenguado que se ahorcó de puro malo y traicionero", sentencia desde la banda grabada la voz cadenciosa pero aún firme del actual alcalde de Ka'asapá, don Pantaleón Engracia García, también centenario.

A propósito de mi viaje al pueblo de Ka'asapá, no me parece del todo baladí referir un hecho. Al regreso, cruzando a caballo el arroyo Pirapó desbordado por la creciente, se me cayeron al agua el magnetófono y la cámara fotográfica. El alcalde don Panta, que me acompañaba con una pequeña escolta, ordenó de inmediato a sus hombres que desviaran el curso del arroyo. No hubo ruego ni razones que le hicieran desistir de su propósito. "Usted no se irá de Ka'asapá sin sus trebejos -gruñó indignado-. ¡No voy a permitir que nuestro arroyo robe a los arribeños alumbrados que vienen a visitarnos!"... Hacia el atardecer, entre el barro del cauce, aparecieron los objetos perdidos, que no habían sufrido mayor daño. Hasta la madrugada se bailó después con la música de mis "cassettes"... (N.del C.)" (Yo el Supremo, p.34).

Como puede comprobarse, la acción tiene lugar a principios del siglo XX, pues Fleitas murió en 1890 y el compilador hace una entrevista a un grupo de contemporáneos de aquél. Pero lo hace con instrumentos de comunicación de masas totalmente modernos. También se nota en el texto la mentalidad mágica de don Pantaleón cuando se refiere a la necesidad de desviar el cauce del arroyo.

El espacio.

Respecto al espacio, tendríamos un espacio real (la Casa de Gobierno, la chacra de Bonpland, el Paraguay por extensión, el Colegio de Monserrat -en Córdoba, Argentina-, etc.), un espacio interior (el de la conciencia de Francia) y el espacio de ultratumba que le permite a Francia pasar por el agujero de una puerta, hacer coincidir a varias personas en un mismo espacio o atravesar paredes. Habría un cuarto espacio: el novelesco, el mismo morir del protagonista) condensados de un modo atemporal en la mente de Francia con lo que se rompería totalmente la linealidad narrativa. Vista así, la novela no tendría principio ni fin. Yo el Supremo sería una obra "abierta".

que ha permitido al compilador introducirse en la obra o a Francia "sacarlo del libro" de su autor a Cacembo. Otro tanto sucede con personajes de otras obras del propio Roa: el maestro Cristaldo, el negro Pilar, etc., como vimos. El punto de vista.

Sobre el punto de vista el libro ofrece una gama variada: el Supremo es el narrador-protagonista con atributos de autor omnisciente; intervienen narradores secundarios, Patiño, el padre de Francia, los perros Héroe y Sul tán, Grandsire, Legard, etc.

También a través del punto de vista se manifiesta el aspecto milionario chesco de Yo el Supremo que se combina con el anacronismo del personaje. Francia evoca unas conversaciones con Legard en las que el francés le cuenta sus andanzas por la Bastilla, la Comuna, amén de hablarle del marqués de Sade. Se recuerda un hecho en que se recuerda otro hecho. Pero dada su dimensión cósmica Francia reproduce la conversación introduciendo un salto al futuro:

"Se llevaron el cráneo. No encontraron nada extraordinario como Vuesencia me cuenta que ocurrirá con el suyo". (Yo el Supremo, p.79).

Tenemos así un tiempo nuevo que es futuro para el momento de la conversación y ya pasado para quien lo evoca.

Como "contrapuntos" de vista aparecen las opiniones de los autores citados por el compilador-personaje (Roa 2) y las de éste mismo. Este compilador-personaje (Roa 2) se permite entonces refutar al Supremo desde las citas poniendo opiniones personales. Comparte con el protagonista la omnisciencia. Estamos ante una relación antagónica entre el protagonista y el compilador-personaje.

El compilador-autor (Roa 1) se sirve de estas citas a modo de montaje para crear este enfrentamiento entre sus personajes Francia y el compilador-personaje. De este modo se nos ofrece simultáneamente un doble tratamiento del punto de vista de los varios que hay: interno (de Francia) y externo (opiniones del compilador-personaje).

El fluir psíquico.

Respecto al fluir psíquico cabe decir que el Dictador pasa de la introspección al monólogo interior con relativa facilidad, especialmente en el Quaderno Privado (que no está destinado a ningún lector).

* Charles André Legard es al parecer un chiste de Roa referido a su amigo el catedrático francés Jean Luc Andreu quien según referencias gusta mucho de los tangos de Carlos Gardel. Legard entonces sería un anagrama de Gardel y en el nombre de este personaje literario estarían condensados el profesor Galo y el cantante franco-argentino (o si se prefiere la afición del señor Andreu a los tangos del "Zorzal criollo"). Algo parecido sucede con el nombre casi impronunciable del indio nivaklé el cual fónicamente es parecido a Chasé (una alusión directa al antropólogo paraguayo Chasé Sardi, amigo de Roa, quien le contó la teoría de las tres almas).

Para hablar de la corriente de la conciencia en Yo el Supremo creemos útil repasar algunos conceptos de Robert Humphrey (258). Este crítico em pieza hablando de una combinación de técnica y género y que más importante que la técnica, intención o tema es la identificación por el argumento (des de este ángulo y en cierto modo el argumento de Yo el Supremo es la explicación del mundo a través de la conciencia de Francia).

Señala el profesor Humphrey que la novela de la corriente de la conciencia se ocupa de los niveles anteriores a la verbalización racional. Esto, a parentemente descalifica a la obra de Roa pues los discursos del Supremo son en cierto modo "antimonólogos interiores" (el monólogo interior directo e in directo, el soliloquio y la omnisciencia explicativa son las cuatro modalidades que menciona Humphrey)* pues su naturaleza de espectro hacen que no existan prácticamente zonas de su alma que permanezcan "inconscientes" para él, excepto el no darse cuenta de su condición de muerto. Su fluir psíquico es pues casi siempre directo pero coherente. Sin embargo, y puesto que lo que nos interesa es la situación preverbal, diremos que la novela de Roa encaja perfectamente dentro del grupo de obras de la corriente de la conciencia porque el verdadero enemigo, el rival dialéctico de Francia es su propia conciencia. Esta es quien lo ataca en una zona mental anterior a la palabra.

Sobre monólogos interiores apunta algo interesante de directa relación con el episodio de la mano-rata-naúfraga. "El monólogo interior indirecto es, por lo tanto, aquel en el cual un narrador omnisciente presenta un material no articulado oralmente como si proviniera directamente de la conciencia del personaje, conduciendo al lector a través de él y ayudándole con comentarios y descripciones. Se diferencia básicamente del monólogo interior directo en que el narrador se interpone entre la sique del personaje y el lector, como guía-informado... En la práctica, el monólogo interior indirecto se combina generalmente con alguna otra técnica del género aquí estudiado, en especial con la descripción de la conciencia. A menudo, como ocurre en la obra de Virginia Woolf, se entremezcla con el monólogo directo. Esta última posibilidad técnica es especialmente apropiada y natural, ya que el autor que utiliza el monólogo indirecto puede considerar oportuno desaparecer de la escena durante algún tiempo, después de haber presentado al lector la mente del personaje y de haberle facilitado algunas indicaciones necesarias para que pueda continuar por sí solo" (259). Vayamos ahora al texto de la novela:

(258).-Humphrey, Robert. La corriente de la conciencia en la novela moderna, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1969.

(259).- ibid.

*Como pueda apreciarse las categorías, o mejor nomenclaturas, del profesor Humphrey son parecidas a las que propone A. Imbert.

"Dobre el tabladillo, sólo la mano escribe.
 Mano que sueña que escribe. Sueña que está
 despierta. Unicamente despierto el durmien
 te puede relatar su sueño. La mano-rata-ra-
 fraga escribe: Me siento caer entre los pá
 jaros ciegos que caen a la caída del sol en
 la tarde de la caída. Sus ojos reventados
 me empapan de sangre. Guardan la imagen de
 mi caída en medio de la tormenta. Esos pá
 ros están locos! Esos pájaros soy YO! A-
 tención! Me esperan! Si no voy con la male
 ta de la Justicia no los reconoceré nunca...
 nunca...

nunca...

nunca...

nunca...

nunca...

nunca...

NUNCA MAS!!!!

(Yo el Supremo, p.451)*

Este fragmento es bastante representativo de lo arriba expuesto. En e.
 mismo Francia habla de su mano como si se tratara de otra persona (hace pen
 sar en un primer momento, en el inicio, en el monólogo interior narrado que
 se corresponde con el estilo indirecto libre según Anderson Imbert) y el tex
 to tiene la forma de un discurso en el que el narrador se "mete" en la piel
 del personaje (su mano en este caso) explicando con sus palabras una si
 tuación de delirio. Pero cuando cede la palabra a la mano que escribe la na
 rración pasa a la primera persona con lo cual rompe con la regla del mon
 logo interior indirecto. ¿Ante qué estamos a partir del momento en que "tiene
 la palabra" la mano? ¿Ante un soliloquio? ¿Ante un caso un tanto elaborado de
 monólogo interior directo? Si el "texto" de la mano es simplemente un so.
 loquio o el "ordenar las unidades mentales como si se originaran en la men
 te del protagonista" (al decir de Humphrey) pusiera de manifiesto pese a la sin
 taxis un cierto tipo de monólogo interior es algo que podemos dejar para los
 puristas - recuérdese que el soliloquio da idea de un desvarío pero exige un
 público tácito y por otra parte del texto de Roa se desprende ese originarie
 de las unidades mentales en la mente del protagonista- pero lo inobjetable es
 que aquí se combinan modalidades de la corriente de la conciencia y que ha
 un intento - aun con sintaxis impecable - de representar o presentar una si
 tuación onírica. Al margen de esto obsérvese la tipografía surrealista, la ma
 no que hace "escritura automática" y el matiz fantástico (la mano como ent
 autónomo, uno de los casos clásicos de la literatura fantástica).

Otros elementos que expresan notas características de la novela de la co

* Un uso poco habitual del monólogo interior directo consiste en tratar de des
 cribir los sueños de la conciencia. Esta idea señalada por el profesor Humphrey
 es aplicable al fragmento arriba reproducido.

rriente de la conciencia, detectables aquí, son: el carácter egocéntrico del personaje, el fluir psíquico (hay que tener presente que todo aquello que penetra en la conciencia está en presente dentro de ésta, el acontecimiento tiene lugar en ese momento sin importar cuanto tiempo dura realmente y esto es perfectamente aplicable a la novela de Roa Bastos), el lenguaje figurado, el cine, los recursos tipográficos que precisamente señalábamos y la libre asociación de ideas. Todo esto permite representar en la novela la esencia del movimiento de la conciencia.

El cine, uno de los recursos por excelencia de este tipo de novelas o mejor los recursos cinematográficos permiten la elaboración de dos tipos de montaje: el temporal y el espacial. Esto que ha sido sabiamente utilizado por Joyce se da aquí de un modo curiosamente combinado. El montaje temporal es obvio puesto que hay anacronismos por doquier pero la combinación de espacios se da también porque varios espacios (de Argentina y Paraguay) coexisten en la mente de Francia. Es más, llega un momento en que el montaje espacial y el montaje temporal se superponen y combinan puesto que varios espacios coinciden en un mismo momento -el "tempo" de la mente de Francia- y varios tiempos se funden igualmente en el espacio mental del protagonista.

De los muchos elementos que podrían rastrearse como señales directas o indirectas de la obra de Joyce en la obra de Roa pueden mencionarse: los mencionados virtuosismos de montaje espacial y temporal, el convertir el lenguaje de recurso en tema literario (este tema tantas veces señalado ha incidido no sólo en Roa Bastos sino en toda la pléyade de escritores hispanoamericanos como se señalara oportunamente), los juegos de palabras, la parodia literaria, las técnicas de la corriente de la conciencia, etc. Una analogía curiosa es posible establecer entre Stephen y el Supremo: Stephen tiene remordimientos de conciencia por la muerte de su madre y su conducta en ese momento, siente el "mordiscón ancestral del subconsciente"; el Supremo padece un "mordiscón" similar pero de otra índole, el sentimiento de acusación, de condena por su conducta autocrática y de origen al duelo dialéctico entre Yo/El.

"...a media noche bajarás a las mazmorras. te pasearás entre las hileras de hamacas que cuelgan unas encima de otras, podridas por veinte años de obscuridad, sufrimiento y sudor. No te reconocerán. No te verán si quiera. No te verán no oirán... Recorrerás las filas de los prisioneros. Los mirarás cada uno en los ojos... Sabrás si sueñan y te sueñan como a un animal desconocido, como a un monstruo sin nombre? Sueño. Un sueño. Lo más secreto de un hombre y de una bestia. Serás para ellos simplemente la forma

* Los recursos cinematográficos utilizados como técnica literaria sirven para controlar la corriente de la conciencia. Por estar más próximos, por ser más análogos los movimientos de la conciencia a las técnicas cinematográficas, y por aparecer más fácilmente representados aquéllos por el monólogo interior indirecto, se da un predominio de este tipo de monólogo en la obra de Roa.

del olvido...Los ojos cerrados, las manos cruzadas sobre el pecho. El sudor de esos miserables, sus cacas, sus orines, chorreando de hamaca en hamaca babearán sobre ti, lloverán gotas, gotas de cieno sepulcral. Te aplastarán hacia abajo cada vez más..." (Yo el Supremo, p.455).

Este fragmento es un ejemplo válido de otra modalidad de corriente de la conciencia: la omnisciencia explicativa. Aquí aflora a la superficie el enemigo preverbal de Francia: su conciencia. Esta omnisciencia se da combinada sin embargo con el monólogo dramático tradicional, con el monodílogo.

Otro buen ejemplo de omnisciencia explicativa en donde se patentiza la extraordinaria lucidez del Supremo es el que corresponde al momento final de su destrucción/desintegración:

"Pese a los vapores, al hermético emparedamiento, entra la primera curtonebra. Probablemente se ha colado por alguna hendidura o grieta del altar mayor. Las curtonebras son atraídas por la fascinación de la muerte. Ciertas emanaciones anuncian su inminencia a las pequeñas moscas. Apenas ha cesado la vida, afluyen otras especies de moscas. Las migraciones se suceden. Desde el momento en que el soplo de la corrupción se ha hecho sensible instalando sus reales en la realidad cadavérica, llega la primera: la mosca verde cuyo nombre científico es Lucilia Caesar; la mosca azul, la Azura Passimflorata, y la mosca grande de tórax rayado en blanco y negro, llamada Gran Sarcófaga, espolón de esta primera invasión migratoria.(...) Por fin al cabo de tres años, el último gran migrante, un coleóptero negro, inmenso, más grande que la Casa de Gobierno, llamado Tenebrio Obscurus, llega y dicta el decreto de la disolución completa. Todo se ha acabado. La hediondez, última señal de vida, ha desaparecido" (Yo el Supremo, pp. 452-453).

Observéase por otra parte el paralelo establecido entre los insectos que inician el ataque a los restos físicos del Supremo y los ataques migratorios, la invasión migratoria (presumiblemente del exterior, es decir de los exiliados), a la dictadura. En este caso el Supremo es algo más que un personaje, es una personificación, casi una alegoría de la Dictadura.

El desdoblamiento interior y el título.

Dice Augusto Roa Bastos: "La relación que el título de la novela establece entre el personaje histórico y el personaje novelesco es justamente ese nexo entre el yo individual y el él colectivo. Yo-Supremo es El Supremo porque está investido del poder absoluto que la soberanía popular ha delegado en la persona del Dictador Perpetuo" (Z60). La escisión entre Yo y El provocará un enfrentamiento epistolar que dará origen al uso del Tú. Yo escribe a escondidas de El y prefiere el Cuaderno Privado. El lidera en la Circular Perpetua. Su tono es dominante, implacable. Incluso controla, vigila y hasta se mofa de Yo.

"Erguido en la puerta, lleno de ojos, El me está observando. Su mirada se proyecta en todas direcciones. Da una palmada. Una de las esclavas acude al punto. Trae algo de beber, oigo que El ordena. Ana me mira con ojos de ciega. YO no he hablado. Oigo que El dice: Trae el Doctor una limonada bien fresca. Voz burlona. Poderosa. Llena la habitación." (Yo el Supremo, p.103)

Empero Yo ataca al tercero activo colocando notas marginales a sus es critos. Surge así él Tú que opera como una conciencia acusadora.

"Lo único que revelan es tu inseguridad. Pavor cavernario. Te has conformado con poco. Tu horror al vacío, tu agorafobia disfrazada de negro para confundirte con la obscuridad te ha marchitado el juicio. Te ha carcomido el espíritu....."

Quienquiera que seas, impertinente corregidor de mi pluma, ya estás comenzando a fastidiarme. No entiendes lo que escribo. No entiendes que la ley es simbólica. Los entendimientos torcidos no pueden captar esto. Interpretan los símbolos literalmente. Así te equivocas y llenas mis márgenes con tu burlona suficiencia. Al menos léeme bien... Yo El Supremo mi pasión la juego a sangre fría... eso de El Supremo deberías omitirlo al menos para ti mismo, tan siquiera cuando hablas no en la superficie sino en la subficie de tu menguada persona..." (Yo el Supremo, pp. 111-112).✕

Sobre este aspecto de la novela volveremos luego cuando analicemos el tema visto a los ojos de la crítica.

El tema del doble es tratado también a escala mítica. El indio nivaklé le hará notar que todos tienen un doble y que este doble es uno y triple. Por otra parte el Supremo quiere nacer del pensamiento de un hombre, incluso de su propio pensamiento, con lo cual hay una clara alusión a su deseo de convertirse en mito, a su deseo de identificarse con Namandú, el Padre Último-primero del Ayvú Rapytá de los Mbyá como ~~es~~ Mala Ramiro Domínguez.

(Z60).- Comentarios..., op.cit., p.22. (Entrevista de B.R.A.)✕Obviamente, tanto Yo como El adoptan el yo narrativo cuando hablan o escriben, yo narrativo que no debe confundirse con la dicotomía Yo/El.

Los temas.

Queda por hablar de los temas de la novela. El tiempo y la memoria son sin duda dos temas de gran significación. El mito es objeto igualmente de una considerable atención: leyendas celtas, mitos Mak'a (mujeres con la vulva dentada), los cantos sagrados del tantas veces mencionado Ayvú Rapytá (pájaro mosca), etc. amén del mito central: El-Supremo. Veamos ahora el del Colibrí:

"Lo sacamos de su encierro. Colibrí. Pájaro-mosca. Picaflor. El pájaro primigenio. Nuestro Padre Último-Último-Primero en medio de las tinieblas primigenias sacó de sí el colibrí para que lo acompañara. Habiendo creado el fundamento del lenguaje humano/ habiendo creado una pequeña porción del amor/ el Colibrí le refrescaba la boca/ el que sustentaba a la manduá con productos del Paráiso fue el Colibrí...¡Si, sí, menudo trabajo de nuestro Padre Último-Último-Primero, poner los fundamentos del lenguaje! ¡Ah! ¡Suda ba gotas-colibríes!" (Yo el Supremo, p. 349)

El poder, la soledad y la política son otras constantes del libro. Respecto a esta última, asistimos a una gama variada: desde las luchas internas al acoso externo pasando por los momentos culminantes de la historia del país (la Revolución Comunera, la Independencia, los augurios de las dos guerras futuras).

"¿De qué me acusan estos anónimos papeleros? ¿De haber dado a este pueblo una Patria libre, independiente, soberana? Lo que es más importante ¿de haberle dado el sentimiento de Patria? ¿De haberla defendido desde su nacimiento contra los embates de sus enemigos de dentro y de fuera? ¿De esto me acusan?.

Les quema la sangre que haya asentado, de una vez para siempre, la causa de nuestra regeneración política en el sistema de la voluntad general. Les quema la sangre que haya restaurado el poder del Común en la ciudad, en las villas, en los pueblos; que haya continuado aquel movimiento, el primero verdaderamente revolucionario, que estalló en estos Continentes, de Franklin, de Jefferson; inclusive antes que la Revolución Francesa". (Yo el Supremo, p.37)

Como puede constatarse aquí hay una alusión directa al tema de la "Leyenda Negra" paraguaya. En cierto modo el Supremo pone las cosas en su sitio con respecto a la calumnia, a la difamación de que fue objeto el Paraguay como "reino del terror" por parte de la historiografía oficial.

El cine es utilizado como elemento y como tema. Por momentos parece que Roa utilizara una cámara, con la cual se acerca al objetivo:

"La chacra, la casa, avanzaron a nuestro encuentro".

(Yo el Supremo, p.113).

La mirada de Francia aquí actúa como "un punto de vista subjetivo de la cámara".

Alude al cine concretamente en una de las notas del compilador. En la misma se refiere a una pluma cilíndrica de unas características especiales que recuerden las del cinematógrafo.

"La parte inferior de la pluma termina en una pampa de metal manchada de tinta, de forma alveolada comparazonada. Engastado en el husco del tubo cilíndrico, apenas más extenso que un punto brillante, está el lente-recuerdo que lo convierte en un insólito utensilio con dos diferentes aunque coordinadas funciones: Escribir al mismo tiempo que visualizar las formas de otro lenguaje compuesto exclusivamente con imágenes, por decirlo así, de metáforas ópticas. Esta proyección se produce a través de orificios a lo largo del fuste de la pluma, que vierte al contrario de imágenes como una microscópica cámara oscura. Un diapositivo interior, probablemente una combinación de espejos, hace que las imágenes se proyecten no invertidas sino en su posición normal en las antelíneas ampliándolas y dotándolas de movimiento, al modo de lo que hoy conocemos como proyección cinematográfica." (Yo el Supremo, p. 214).

En este trozo hay algo más que una alusión al cine, hay una descripción de una pluma utilizada por el Supremo. De modo tal que imperceptiblemente vamos pasando de un tema a uno de los ejes de la arquitectura de la obra. Esta pluma-recuerdo que había pertenecido al Supremo llega a manos del compilador un tanto descompuesta, escribe con trazos muy gruesos y parece haber perdido su función sonora. La Pluma sirve de nexo para empalmar lo cinematográfico con el tema del exilio e incluso con la Guerra del Chaco (es más, este instrumento nos lleva a cierto tipo de desdoblamiento). Esto se explica por el modo como el compilador consiguiera la misma.

"Por obra del azar, la pluma-recuerdo (prefiero llamarla pluma-memoria) vino a parar a mis manos. La "cachiporrita de nácar" está en mi poder... Me la dio Raimundo, apodado Loco-Solo, chozno de uno de los amanuenses de El Supremo, prácticamente se la arrebaté a mi antiguo condiscípulo de la escuela primaria, a quien visitaba con cierta asiduidad en el sucucho que habitaba sobre el arroyo Jaén en las cercanías del Hospital Militar... Raimundo conocía mi ávido, mi secreto deseo de posesión de su tesoro. Hacía como que no lo sabía... Esto se vino arrastrando así desde el año 1932 en que nos conocimos en la Escuela República de Francia. Compañeros de banco en el 6o. grado... La guerra con Bolivia reventó en el Chaco. Comenzó la movilización que se llevó al frente hasta a los enanos..." (Yo el Supremo, pp. 215-216). *

* Había un diario de guerra llamado El enano.

Antes de continuar con el vínculo con Loco-Solo haremos una breve acotación al margen: la influencia de Raymond Roussel en la novela de Roa Bastos. Sin quitarle originalidad a la obra de Roa es justo reconocer y señalar un cierto número de elementos de la obra de Roussel que sin duda influyeron en el escritor paraguayo. El primero de ellos es precisamente la pluma-recuerdo; el segundo, el nombre de Loco-Solo. Hay una novela de Roussel llamada Locus Solus. En la misma Gérard posee una "porte-plume" con la que escribe una escritura invisible en la que puede contabilizarse un Activo y un Pasivo (recuérdese el diario de Francia y sus características señaladas en una de las notas al pie de página de la obra así como las características de la pluma roaiana). * Otra similitud es el título de la novela francesa y el nombre del personaje amigo del compilador. En la página 23 de Locus Solus se habla -curiosamente- de "Ego" y "moi suprême". En la página 147 del texto francés se habla de vida postmortal en los personajes. En la 148 éstos repiten como en una serie intermitente de fotogramas, como un disco rayado, los momentos estelares de su vida. Es más, en la página 150 se observa la repetición eterna de sus últimos gestos y en la página 184 hay cadáveres que hablan (piénsese que Francia es un espectro que en cierto modo repite su vida, sus últimos gestos, habla con otros cadáveres). Una de las ideas de Roussel es la de ocupar por un lenguaje un espacio: el espacio literario (recuérdese lo que comentamos sobre el espacio literario en la novela paraguaya). Otra posible influencia: Roussel escribió en 1897 una novela-poema titulada La doublure que versa sobre la máscara y un hombre de teatro, evocando las máscaras del carnaval de Niza. Esto es bastante sugestivo en la medida en que hace pensar en el tema del doble, uno de los pilares de la novela de Roa.

Habría todavía influencias de tipo estilístico: los juegos de palabras a partir de combinaciones fónicas y las variaciones fónicas que Roussel establece con el nombre propio Locus Solus y las que hace Roa con Loco-Solo. Esta enumeración de influencias no le quita valor a la obra de Roa pero creemos que el antecedente de Roussel existe sin lugar a dudas. * Volvamos a Loco-Solo:

"En vísperas del Exodo, que comenzó en marzo de 1947, fui a visitar por penúltima vez a Raimundo... - Miré, Carpincho, yo te conozco demasiado bien y sé que sos un desalmado-desarmado... Desde hace mucho tiempo... Lo único que querés es la Pluma de El Supremo. La boca se te hace agua!... Te esperan muy malos tiempos, Carpincho. Te vas a convertir en migrante, en traidor, en desertor. Te van a declarar infame traidor a la patria. El único remedio que te queda es llegar hasta el fin... -Va a llover por lo menos otro siglo de mala suerte sobre este país... Y si sos Hombre borraré con tu sangre la última palabra del pizarrón... La silueta del espectro de Raimundo se fue reduciendo a esa espalda encorvada que miraba. Pero era yo quien contemplaba mi propia espalda... (N. del C.)" (Yo el Supremo, pp. 216-219).

* La pluma del Supremo también tiene trazos invisibles.

* Incluso puede decirse que Roa hace una recreación paródica de la novela de Roussel. Téngase presente que Loco-Solo se llama Raimundo (como Roussel). Por esto mismo, Raimundo Loco-Solo es además un buen ejemplo de sincretismo entre autor y obra (Raimundo como Raymond-Roussel y Loco-Solo como Locus-Solus extensible-

En los párrafos arriba transcritos aflora entonces el cine como instrumento formal y como tema. La Pluma, utilizada tanto por Francia como por el compilador se convierte en un recurso técnico al servicio del protagonista tanto como de dicho personaje: este elemento permite los anacronismos, los saltos temporales, tanto en el plano del contenido (la superposición de tiempos) como en el del aspecto técnico (la ruptura de la linealidad narrativa de la obra). *

Por otra parte, Loco-Solo, pariente literario de Mulaque y del líder revolucionario de "Ajuste de cuentas", y Carpincho recuerdan situaciones de El baldío y la fusión de identidades que es una de las notas distintivas de este libro.

Por último, Carpincho era el apodo de Augusto Roa Bastos en su juventud lo que permite suponer que bajo los sucesivos disfraces de compilador-autor interno y compilador-personaje se oculta el escritor paraguayo. Esta hipótesis se afirma aún más con los detalles que nos proporciona la cita sobre aspectos de la vida de Carpincho y el marco apocal que lo rodea: la Guerra del Chaco y el exilio político que se produce después de la guerra civil paraguaya del 47. De todo esto se deduce que una vez más, a través de la recreación literaria, las historias del país y de la literatura paraguaya (el grupo del 40 se escindió como consecuencia del conflicto del 47) están presentes en la producción de Roa Bastos.

Volviendo al cine específicamente, en un momento dado realiza un fundido de imágenes que le permite hacer coincidir (a Francia) a las delegaciones argentina y brasileña en un mismo carruaje. Con esto nos proporciona la idea eisensteiniana del montaje: la asociación de dos ideas da a luz una tercera (la rivalidad existente entre los dos países y el deseo de ganarse al Paraguay como aliado). **

"Por momentos el carruaje en que acompaño a Belgrano y el carruaje en que va Correia se aparean. Avanzan a contramarcha, ruedan juntos un tramo. Se juntan. Forman un solo carruaje. Vamos todos juntos saludándonos ceremoniosamente en los barquinazos. La fallanta nos pone de acuerdo en el forzado cabeceo. Cada uno afirma su no con el gesto de decir sí a cada segundo y fracciones" (Yo el Supremo, p. 212)

— por otra parte a la propia relación de Roa con su novela.

* Algo similar ocurre con la enfermedad de Francia (contenido) y con los juegos de palabras (estilo, forma). Es decir, la enfermedad afecta el argumento de la novela y como consecuencia de la naturaleza de aquélla también incide en el aspecto formal de la obra.

** Pedimos disculpas por la reiteración de ciertos temas pero ciertos elementos están interconectados y ello obliga a referirnos a los mismos cada tanto (el lenguaje, por ejemplo, está vinculado al pasquín y éste a la identidad; la pluma-recuerdo conecta el exilio, el desdoblamiento, el cine, etc.).

Es más, como dijéramos, se pueden hallar puntos de contacto con The Great Dictator de Chaplin. El discurso con el que Francia inicia el juicio político al país fueray a través del tiempo (la Tomafia-tomafina, el ejército, el discurso final) el baile en torno al meteoro en la escena de la lucha entre Francia y su doble. Veamos un fragmento del discurso a los jefes de estado paraguayos a través de todas las épocas:

"Jefes de la República: Sobre todo ustedes deben preguntarse, escarbar en el fondo de sus conciencias, hasta qué punto se consideran libres de esta tomafia que se forma en los que están muertos antes de estar muertos. Pon una aclaración al pie: Tomafia es el veneno que resulta de la corrupción de las substancias animales. Espesa supuración de olor fétido, producido por el bacilo vibrio proteus en nupcias con la vírgula o coma. Mortalmente patógena, como que proviene de las alambiques de Tánatos... Vulgarmente también se la llama cadaverina. Para este veneno que fabrican dentro de sí los vivos-muertos, no puedo ofrecerles ningún antídoto. No vacilo en decirles que para este bacilo no existe contrabacilo. Contra la cadaverina no hay resurrectina... *Estos jugos venélicos se forman no sólo en los que han de ser enterrados en potreros de extramuros, sin cruz ni marca que memore sus nombres... Los proto-próceres, proto-héroes, los proto-seres, los proto-maulas y otros protos, mandan erigirse estatuas, poner-imponer sus indignos nombres a plazas, calles, edificios públicos, fuertes, fortines, ciudades, villas, pueblos, pulperías, lugares de diversión, canchas de pelota, escuelas, hospitales, cementerios. Prostibularios-santuarios de sus sacros restos y arrestos. Esto fue así en todos tiempos y lugares. Lo sigue siendo ahora: Lo seguirá siendo mientras la gente viva no deje de ser idiota... Hay algo uniformemente maligno bajo el uniforme. Este algo se constituye así en la insignia misma del deshonor y no del pundonor... La malicia de la milicia parece ser siempre la misma. Estigma uniforme por los signos de los siglos.

Sepan ustedes ser no solamente honrados sino también humildes soldados de la Patria, cualesquiera sean su grado, función y autoridad."

(Yo el Supremo, pp.384-385).

* Aquí vuelve a constatararse el sincretismo cine-literatura, de influencia en esta obra. La cadaverina (tomafia) hace pensar en el film de Chaplin y la resurrectina en Roussel (la sustancia de M. Canteral en la novela Locus Solus).

Del texto se desprende su ataque a presidentes, militares y jefes de facto que han afectado al país a lo largo de su historia. Como se recordará Tomania era el país de Hinkel (Chaplin-Hitler) en The Great Dictator. En cuanto al ejército, en varias ficciones de Roa Bastos el militar es objeto de sus ataques. Pero quizá lo verdaderamente destacable de esta sección es el papel desempeñado por Francia: es una especie de Loba romana que se dirige al pueblo paraguayo a una escala que escapa a las coordenadas espacio-temporales. Una vez más, volviendo al cine, recuérdese la escena final de la película de Charlot en la que el doble del jerarca nazi se dirige al pueblo haciendo una defensa de la democracia. En este sentido, vuelve a surgir el paralelo entre la mencionada película y la novela.

Le hemos dedicado un extenso espacio al cine como instrumento y como tema en la novela pero lo verdaderamente sorprendente es la variedad de alusiones que encontramos en la obra sobre la literatura y el lenguaje.

Francia menciona el Quijote en más de una ocasión:

"¿Quién podría afirmar que el Flaco Caballero del Verde Gabán sea menos real que el autor mismo?
¿Quién podría negar que el gordo escudero-secretario sea menos real que tú; montado en su mula a la zaga del rocín de su amo, más real que tú montado en la palangana embridando malamente la pluma?"

(Yo el Supremo, p.74) .

De este párrafo pueden concluirse provisoriamente varias cosas: hay una conciencia del personaje (Francia) de su condición de tal y de su existencia en los límites de lo literario cuando compara a un personaje de Cervantes (Sancho) con Patiño; establece un paralelo entre el mundo real y el mundo imaginario cuando iguala a Cervantes con una de sus criaturas; por otra parte asocia a Patiño (que está montado en la palangana) con la pluma. Es decir: la palangana de agua simboliza la tinta y Patiño la pluma que está en ella. Patiño resulta algo así como la pluma, el instrumento físico de lo literario, y al mismo tiempo es una imagen-homenaje a la literatura según explicara el propio Roa Bastos en Toulgouse.

En otra circunstancia le ofrecerá a Patiño un falso yelmo de Mambriño. Comparará a Patiño con Scherazade en varios momentos del libro. De esto se deduce que indirectamente, Francia, se considera por momentos el Quijote y el monarca del conjunto de cuentos árabes.

Otra referencia al mundo de la literatura, y de la literatura española en particular, lo constituye el episodio referente a la Andaluza cuando Francia intenta escribir una novela a partir de la entrevista que no concedió a aquélla.

Cuando convierte a Macario en hijo de José María Pilar se referirá a Hijo de hombre y a su autor:

"Tiempos después reapareció en una de esas innobles noveletas que publican en el extranjero los escribas migrantes." (Yo el Supremo, p.102).

En otra sección haré una parodia de la mencionada novela, permitiendo variantes con respecto al original:

"Un viejo descendiente de El Supremo, el viejo Macario de Itapé, relató el episodio a un mediocre escriba, que lo transcribe de este modo:

"-Unos años antes de la Guerra Grande fui a visitar al médico Guasú de Santa Ana para pedirle remedios. Mi hermana Candé estaba muy enferma del pasmo de sangre... La última noche un borracho pasó y pasó frente al enfermo saludándolo a gritos. Iba y venía, cada vez más enojado, gritando cada vez más fuerte... Al final lo insultó ya directamente. El médico guasú, grande blanco y desnudo, lleno de sueño, no le hacía caso, ni se molestaba. Entonces el borracho no aguantó más. Sacó su cuchillo... hasta que saltó sobre él y le erró qué el fierro. Vino mucha gente. Después supimos que el médico guasú había muerto tres días atrás. Para mí fue como si hubiera muerto por segunda vez, y por querer salvarlo al menos esta segunda vez, caí preso con el borracho criminal, que salió sano y salvo a los tres días. A mí me dejaron tres meses en el calabozo a pan y agua, por creer la policía que yo era cómplice del borracho... El borracho, medio pariente del gobernador, no tuvo necesidad de explicar nada. Yo cuando más explicaba me creían menos y me pegaban más. Al fin se olvidaron de mí. Ni agua ni galleta cuartelera. Asaba mosquitos al fuego de mi pucho y tan siquiera eso comía. Pero estaban muy flacos. Más que yo. Sólo me escapé cuando puramente piel y hueso, más flaco que una parra, di una última pitada al pucho. Me mezclé al humo. Cuando pude colarme por una rajadura del adobe, no paré hasta la querencia." (N.del C.).

(Yo el Supremo, pp.291-292).

Salta a la vista que la aventura de Macario es apócrifa con respecto al original (Hijo de hombre), su situación ante la policía recuerda a la de Crispulo Gauto de "Mano Cruel", los detalles de las penurias en la prisión semejan las desventuras de un pícaro criollo y ciertos aspectos del estilo

recuerdan -adrede, sin duda-a El buscón de Quevedo.

Pero hay algo más que debe considerarse, en este último ejemplo el que realiza la parodia es el compilador. Tenemos pues un personaje de Roa que habla de Roa y de otra obra de Roa (situaciones cervantinas). Otra nota fantástica que se desprende del contexto es la fuga del personaje a través de los barrotes.

También el maestro Cristaldo de Moriencia reaparece en esta "novela-río" que es la narrativa roaiana.

"¿Por qué quieres ahorcar el tambor, Efigenio Cristaldo? Ya estoy viejo, Su Excelencia. Ya no me dan más las fuerzas para sacar del cuero el sonido que conviene al redoble de un Bando, de un Decreto, de una Orden, de un Edicto... A Vuecencia nadie lo puede reemplazar; a mí, cualquiera de esos jóvenes tamboreros a quienes yo mismo enseñé. Me permito recomendar muy especialmente al trompa Sixto Brítez... No me vengas con recomendaciones, Efigenio, y menos a favor de ese insigne comilón que tiene además el vicio de meterse la mano en las bragas en plena marcha para ir regalándose con la hedencia recogida en los dedos." (Yo el Supremo, p.200).

En este párrafo de la novela se dan cita el maestro Cristaldo de Moriencia y una característica de Simón Bonaví de "El trueno entre las hojas". Como vemos, las criaturas de la ficción de distintas obras se dan cita en la realidad imaginaria. Incluso Sixto Brítez y Simón Bonaví tienen las mismas iniciales.

Se mencionará concretamente a lo largo de la obra a la geografía literaria paraguaya.

"De aquellas bacanales en el blanco castillo, provino sin duda la pigmentación rojiza de la piel de los aregüeños, tal como lo atestigua el cronista Benigno Gabriel Caxaxia en su verídica historia traducida ya a varios idiomas." (Yo el Supremo, p.371)

En otra parte hallamos:

"Los ribereños del Guarnipitán han hecho correr extraños rumores. Dicen algunos que el que va sentado en la popa no es ya el condenado vivo sino el difunto... Y así debe ser nomás porque hace años que no recoge los alimentos de los lugares establecidos en la conde-na, entre la Villa del Pilar y el Guarnipitán." (Yo el Supremo, p.393).

En estas dos citas se incorporan realidades literarias ajenas: el Areguá ficticio de Gabriel Casaccia y el villorrio imaginario de Rubén Bareiro Saguier. Como puede apreciarse, hay una saludable contaminación, una obvia influencia de William Faulkner en la literatura paraguaya.

Anteriormente hablamos de la influencia de Juan Rulfo.

"¿Dónde estás, Efigenio? ¿Me escuchas? ¿No muy bien, Excelencia! ¡Lo escucho como si su voz estuviera bajo tierra! ¡No bajo tierra sino en una lata de fideos! ¿Dónde estás tú? ¡Aquí en el lago, entre los cedazos verdes con sus pimientos de seda negra! Tú tampoco estás bueno de salud, Efigenio. ¿No lo has pasado bien últimamente? ¡Viviendo mi suerte con luchas y guerras, Señor! ¡No me puedo quejar! ¡Los niños envejecen muy pronto! ¡Las flores también!."

(Yo el Supremo, p.202).

En este trozo el maestro Cristaldo y Francia hablan de los alumnos / las plantas del primero, lo que nos remite a Moriencia y en particular a "Bajo el puente". Pero el diálogo tiene lugar entre dos difuntos. Esta situación de ultratumba en la que dos almas en pena intercambian opiniones y pesares hace pensar en Pedro Páramo sin duda.

Todos estos ejemplos manifiestan una recreación de la realidad literaria paraguaya que con las correspondientes española (los ejemplos anteriores), hispanoamericana (la influencia de Rulfo) y francesa (las alusiones a Rousseau, Voltaire, Sade, etc.) conforman un pluralismo literario-cultural singular.

En realidad, se reproducen en la obra, a modo de sustrato literario, los componentes del sustrato literario paraguayo: las influencias opuestas y vivificantes de las literaturas española, hispanoamericana y francesa que coexistiendo con la propia literatura nacional, que empieza a sedimentarse, conforman un mosaico cultural. De algún modo, en el plano cultural, la estructura de la sociedad paraguaya se reproduce en la estructura de esta obra literaria originada en dicha sociedad. Todo lo cual nos recuerda las teorías de Lukács.

En lo que atañe específicamente a las obras de Roa Bastos (El trueno entre las hojas, Hijo de hombre, El baldío), las disquisiciones sobre el lenguaje en "Contar un cuento"-Moriencia), recuérdese que éstas, en el marco

de la ficción, pertenecen a Roa 1. Es decir, estas menciones ponen de manifiesto que el compilador (autor) es Roa 1 quien ficcionaliza su obra y se burla de sí mismo a través de los comentarios de Francia o de los suyos propios.*

Por boca de Héroe (el perro aristócrata del gobernador Velasco) se citará a Alfonso el Sabio. Héroe y Sultán dialogarán-discutirán lo que nos remite al anteriormente mencionado antecedente literario del diálogo de perros. Patiño a su vez modificará el destino de un personaje por el valor de una letra-que tiene reminiscencias benaventinas sin duda-, con lo que un personaje cambia la vida de otro personaje:

"¿Qué estás haciendo sobre el papel? Raspar la f de dícere, Señor, relevarla por la e. Cambiar, aunque sea por valor de una letra el destino del ex capitán Rolón." (Yo el Supremo, p.393).

En otra parte Francia dirá:

"Escribir no significa convertir lo real en palabras sino hacer que la palabra sea real."
(Yo el Supremo, p.67).

Aquí se ratifica una vez más la autonomía-paralelo de la realidad imaginaria con respecto a la realidad cotidiana.

También se ocupará de los escritores que se turban ante las criaturas "salidas de sus manos". Cuando se pone a enseñarle a escribir a Patiño hablará del punto como "semilla de nuevos huevos". Llegará a decir a su amanuense que

"Escribes lo que te dicto como si tú mismo hablaras por mí en secreto al papel. Quiero que en las palabras que escribes haya algo que me pertenezca." (Yo el Supremo, p.65).

El espectro de Sultán le hablará de la repetición como fundamento del lenguaje, etc. No olvidemos, la acción de la novela consiste en los dictados de Francia a su amanuense. Por tanto no es de extrañar que lo literario brote a cada instante. Es el medio natural para que surja todo tipo de adquisiciones relacionadas con la literatura.

Intervención del autor.

El compilador (Roa 1) es el autor interno de Yo el Supremo y aprovecha esto para ironizar sobre su condición de exiliado -sus libros Hijo de hombre y El baldío-. Como tal, se introduce en la realidad imaginaria autorrecreado

* Así, las críticas a Roa Bastos, a su obra, a su criatura ficticia Roa 1 (y a la "obra" de ésta) se superponen en estos comentarios hechos por el Dr. Francia y/o por el compilador-personaje. Coherente, puesto que el compilador está dentro y fuera de la obra; se ha reservado la interpretación de sí mismo -entre otras- en la novela que le "pertenece".

bajo varias facetas, algunas de ellas convergentes. Incluso: 1) Como compilador; actuando al pie de página se recrea a sí mismo como Borges en "Borges y yo". 2) Cantero (cuando Correia lo desenmascara, desenmascara al compilador-personaje de esta novela, a Roa 2, convertido en esta manera capa de ficción en Cantero. 3) Carpincho. Carpincho y Loco-Solo son disfraces que también asume el compilador-personaje o mejor un desdoblamiento que sufre Roa 2 en su proyección a Roa 3. 4) Es más, el compilador-autor se mete en los zapatos del Dictador.

"Si a toda costa se quiere hablar de alguien no sólo tiene uno que ponerse en su lugar: Tiene que SER ese alguien. Únicamente el semejante - puede escribir sobre el semejante." (Yo el Supremo, p. 35)*

Al margen de estas intervenciones - y pese a la absorbente personalidad de Francia - insistimos: El autor nunca está realmente ausente del texto. Aprovechando el recurso histórico del incendio de los papeles del Gran Señor (en agosto de 1840) la novela es manipulada cada tanto. Recordemos, aparecen entre paréntesis palabras, como "roto", "quemado", etc. que cortan, dejan oraciones inconclusas. Pero el autor utiliza este recurso también con los escritos de ultratumba, con lo cual hace inverosímil la excusa del incendio y sí en cambio deja en evidencia su presencia de creador. La multiplicidad de puntos de vista antes aludida es otra manifestación de la condición - de creador del autor (el compilador-autor), como lo señala W.C. Booth, ya que las cosas no se dan así. Es decir, esos varios puntos de vista reflejan una orquestación del hecho por alguien.

En otro orden de cosas, Francia trata con excesiva benevolencia a Belgrano - como lo señala Ramiro Domínguez - en detrimento de los demás, lo cual es signo de las preferencias del autor. Otra manifestación de la presencia - de éste es cierto tipo de discursos y temas que toca el personaje a lo largo del texto. Aquí constatamos entonces la influencia del autor sobre el personaje.

El lenguaje.

Conviene recordar lo dicho por Roa Bastos - que ya citáramos anteriormente - : "Sin hacer un juego de palabras, le diría que el lenguaje representa para mí toda la realidad. La representa y la significa sobre todo. No es que solamente la refleje." Y es que el lenguaje es el medio natural en el que se origina toda esta realidad imaginaria.

Francia da a entender el carácter germinal de la escritura cuando lo enseña a "escribir" a Patiño:

* Sobre el vínculo existente entre el compilador-autor (Roa 1) y el personaje Francia volveremos más adelante. Por otra parte, Cantero por su papel hace pensar en Cantero de Locus Solus (otra posible influencia de Roussel). Correia, en rigor y por extensión, cuando desenmascara a Cantero descubre varios "rostros": el de Roa 2, el del autor interno (Roa 1) y el del propio Augusto Roa Bastos.

"El óvulo del punto se marca en el lugar donde ha caído, donde se ha enterado. Embrión repentino." (Yo el Supremo, p.68).

De aquí brotarán las letras, palabras, frases, ideas, personajes, etc. En el lenguaje se irá conformando el parlamento del Supremo, su habla que en más de un aspecto es la del autor. De este medio surgirán a borbotones los juegos de palabras, las metáforas, la maestría del vocabulario que exhibe el protagonista que provienen del dominio que del idioma tiene el autor. Veamos algunos ejemplos: "Si-viles" por sí son viles; "ya-ser" por yacer sin ser; "sin-cero" porque sale de la cualidad de ser cero; "la enfermedad" por la enfermedad que se da en la vejez; "sola-edad" por soledad y por la edad de la soledad (vejez); "escri-vanos" por sacríbanos y por los que escriben en vano; "son-ido" por sonido y por el sonido ya lejano, alejado; "aristócratas-isca-riotes" por nobles traidores como Judas. Adolfo Cruz-Luis menciona otros: "entretén-y-miento"; "jugos venéficos"; "comandante es-capado"; "lo fe-retral es hoy, con respecto a las Desunidas Provincias, verdadero sinónimo de federal, y no bárbaro neologismo para designar la realidad imaginaria." (Texto de Roa citado por Cruz-Luis). Estos ejemplos, en su mayoría casos de alteración paródica y aglutinación, hicieron pensar a Barceiro Sagüier en la posible utilización de las técnicas lingüísticas guaraníes aplicadas al español. El profesor Pottier discrepa y opina que esto puede deberse a las técnicas de la novela moderna que hoy día están universalmente divulgadas. Habría sin embargo algunos ejemplos que podrían apoyar parcialmente la opinión de B. Sagüier y los expondremos en la sección oportuna.*

Como contrapartida, será también en el lenguaje donde se gesticule la autonomía del personaje, su condición de narrador no fidedigno. En este sentido, la escena en que Francia le enseña a escribir a Patiño es paradójica. Francia quiere ser su propio comentario, se indigna por las modificaciones que su amanuense imprime a sus palabras. Así, Francia desarrolla el papel del personaje que quiere ser autónomo con respecto al autor-Patiño. Por otra parte actúa como autor y llama "fide-indigno" a su secretario quien cumple -simultáneamente- la tarea de un comentarista "informal" (un narrador poco ortodoxo) de su amo-autor. Hemos aludido aquí al lenguaje como instrumento-como antes nos referimos al lenguaje como "tema", como fin en sí.

* Hay aquí una posible influencia de Gracián y la antes referida de Roussel sobre juegos de palabras. Ver en este sentido las teorizaciones del propio Raymond Roussel en su libro Comment j'ai écrit certains de mes livres. Quien se ha ocupado del nexo entre Gracián y Yo el Supremo es el profesor Paul Verdoye.

** Esta ambivalencia quedará deslindada al tratar el tema de la identidad de Francia.

El mito.

Aquí haremos mención del mito de Francia y de su gravitación en la obra literaria. Dejamos por tanto de lado los mitos incorporados y recreados literariamente de los que nos ocuparemos más adelante en la sección que corresponde al sustrato guaraní en la obra de Roa Bastos. Es decir, descartamos aquí el mito como medio, como instrumento y nos centramos en el mito como tema, lo que nos remite a vinculaciones con el autor.

Empecemos por recordar que hay un personaje individual y otro colectivo (YO/EL). Podemos decir que -en alguna medida- también hay un autor individual (el compilador) y otro colectivo (El Pueblo que ha convertido a Francia en mito). A partir de aquí surgen unas coordenadas:

- a) El compilador (Roa l) ha creado al personaje individual y ha seleccionado las voces anónimas, las ha compilado de un determinado modo y nos presenta al Francia mítico, colectivo. Obviamente ha recreado -al menos parcialmente- al mito, a la tradición oral.
- b) El autor colectivo ha creado un personaje realmente colectivo porque éste es el resultado de la tradición, de las vivencias de muchos autores anónimos.
- c) Indirectamente este autor colectivo enriquece al personaje individual como resultado de la confrontación YU/EL (personaje individual / personaje colectivo).
- d) Por otro lado, el personaje colectivo (Francia, el mito) da la réplica al autor individual en varios terrenos. Es más el mito ha marcado al propio Augusto Roa Bastos. Tanto el personaje (Francia) como Roa (en la vida real, en declaraciones a la prensa) así lo han hecho constar. Esta es una relación previa a la obra misma.
- e) Finalmente no deja de haber un vínculo entre el autor individual y el autor colectivo. El primero ha seleccionado lo que ha creído oportuno de la producción del Pueblo (el mito de Francia en sus múltiples manifestaciones) y como contrapartida, conviene recordar que el compilador como individuo (Roa l como paraguayo) es un producto social, cultural, del mismo contexto que ha producido ese mito, tema de su ficción literaria. En otros términos, la creación de una comunidad, del pueblo paraguayo, ha influido en su creación personal de autor.

Estructura de la obra.

La novela está estructuralmente dividida en dos partes delimitadas: el texto, las notas intercaladas o al pie de página y el Apéndice. De considerable extensión, aquéllas no constituyen meras notas aclaratorias. Tienen más bien la función de un "contratexto".

"... forman parte del texto mismo. Se hallan integradas a él, no como simples glosas, acotaciones documentales o comentarios al margen, sino como un sistema de contrapunto narrativo que busca el colado y la matización de ciertos hechos en el discurso narrativo." (261). Esta explicación de Roa señala la oposición de Francia y el compilador-personaje.

En el texto tenemos secciones dedicadas a la Circular Perpetua y al Cuaderno Privado. Asimismo se intercalan narraciones dentro de la narración (las historias de Patiño), en algún caso aparece un trozo dedicado a la voz tutorial, en varias oportunidades se utilizan frases de historiados que las dice Francia (generalmente de Julio César Chaves) y también se da la recreación de obras literarias: la Odisea (Penélope-M. Fleitas) o el caso de La Andaluza que guarda una reminiscencia parcial con el personaje titular de la obra del monje Francisco Delicado e incluso con Deyanira, la mujer de Hércules.

Tocante a La Andaluza, la similitud sería la siguiente: Francia había escrito mentalmente una historia sobre la base de una audiencia que no tuvo lugar pero que sí imaginó. Ahora se propone escribirla. Vuelve a imaginarla al punto de creer que es visitado realmente por el personaje sobre el que escribe. Así, el autor (Francia) es (ficticiamente) visitado por el personaje en el momento en que escribe sobre él como Delicado (interviniendo en su propia obra) es visitado por Rampín en el momento en que escribe la obra en la que éste interviene (en el mamotreto XVII de La lozana andaluza).⁸

En lo referente a las notas, el compilador recurre a fuentes fidedignas y apócrifas. Pero no todo se reduce a una simple oposición. Hay una variada comunicación entre ambas partes.

El compilador hace referencia al Cuaderno Privado; manipula al lector sobre cómo debe leer las Circulares Perpetuas; Francia a su vez se permite una nota con lo cual se introduce en el contrapunto narrativo; el compilador avisa de los errores de los Apuntes (Cuaderno Privado); a su vez proporciona

(261).- Comentarios..., op.cit., p.24. (entrevista de Beatriz Rodríguez Alcalá).

Curiosamente Delicado también habla en cierta parte de su libro de mamotretos (capítulos breves) o libros que define como "compilaciones ayuntadas" (p.270, el subrayado es nuestro). Es decir, como en este texto de Roa se habla de copilaciones. Ver bibliografía.

datos deliberadamente falsos que son corregidos por el texto más adelante: el compilador alude a que se representa Tancredo en una fecha que correspondería a 1811, se sabe que Tancredo se representó en 1804 como luego que da claro más adelante. Véanse los respectivos textos:

"No es Fedra sino Tancredo lo que se pone en escena esa noche, la única obra conocida por entonces en el Paraguay (H. del C.)" (Yo el Supremo, p. 235).

"1804

.....
Al llegar frente al retrato, los ocupantes ataviados para la escena descienden y representan Tancredo." (Yo el Supremo, pp. 261-263).

Tampoco es exacto que fuera "la única obra conocida por entonces en el Paraguay", se conocía La vida es sueño que se estrenó en 1800. También hay señales de un tácito conocimiento de lo que pasa en una y otra sección: en una de las notas se establece un parangón entre las cosmogonías guaraní y germánica al que Francia hará mención más adelante en el Cuaderno de bitácora (pp. 143 y 293 respectivamente) e incluso llegarán a coincidir sobre el contenido de la carta de Artigas al Supremo.

Hay otro aspecto destacable en lo que a la obra compete. En las notas y en los dictados por lo general se cuentan cosas. En oposición a esto coexiste con la narrativa la acción, el drama, el parlamento. Francia -lo hemos visto- dialoga, monologa, se desdobra, en casi toda la novela domina la escena. Ramiro Domínguez ve en esto una tradición esquiliana en la que Francia es el protagonista y el pueblo, la muchedumbre juega el "papel impersonal del coro griego". Aún en su condición de narrador, Francia interviene activamente. "Destacando su rol protagónico en escena JGF habla casi siempre con formas conativas: 'hago, digo, quiero, ... procedí, suspendí, liquidé...'" (262). Estamos pues ante lo que Wayne C. Booth llama un narrador dramatizado. Y como tal, se conduce como un narrador informal. Si bien no puede separarse taxativamente la narración de la actuación -en las notas como en los dictados surgen los diálogos y en la acción se intercalan ciertas historias- podría decirse que predomina lo narrativo en los escritos de los historiadores y en los del propio Francia. Respecto a su condición de narrador informal o no fi dedigno, Francia pone de relieve su rebeldía con respecto al autor. Es un personaje indócil en cualquier caso.

Por último, forma parte fundamental de la estructura de la obra la oposición entre Francia y el compilador-personaje y los desdoblamientos que experimentan respectivamente puesto que ello incide en las secciones y desarrollo de la novela.

8) El tema de la identidad y la autocrítica de Roa Bastos sobre su novela

En su trabajo-al" que ya recurriéramos- "Algunos núcleos generadores de un texto narrativo", Roa Bastos hace un lúcido intento de interpretación de su obra desde la perspectiva de un lector. De un ex autor que comenta un libro suyo que ya no le **pertenece** pues ya está editado y al alcance del público. En este ensayo sobre sí mismo y su novela (casi sobre su obra, podríamos decir) Roa habla de muchas cosas: la superchería de la escritura, la emancipación y autonomía de la obra, los antecedentes de la novela, hace alusiones a Todorov (la historia de la obra y la historia de la gestación de la obra), mitología e ideología, el compilador como función generadora, el compilador como narrador, el problema de la identidad, el compilador como "doble", etc.

A nosotros - en esta sección- nos interesan especialmente estos últimos aspectos: los que se refieren al compilador y al tema de la identidad. Por ello creemos oportuno reproducir y comentar algunas opiniones de Roa Bastos al respecto para luego emitir nuestra interpretación sobre todo esto que en cierto modo ya ha sido adelantada en páginas anteriores.

1) "Si de todas maneras, un autor, compilador o escriba, en esta operación imposible habría que sospechar que está tratando consciente o inconscientemente de **embaucar** por partido doble: por lo que ha dicho en la obra, por lo que dice de ella; y finalmente, por lo que no dice de ella.

Más flagrante aún es el caso de aquel que se ha limitado voluntariamente a no ser más que el compilador de un libro, y el que este libro sea una novela cuya materia esté constituida por lo real imaginario, a partir de la irrealidad de la Historia, es decir de la historiografía, y construida con la irrealidad de los signos del lenguaje.

Tal es mi caso con respecto a la novela Yo el Supremo". (263)

Este trozo podría sintetizarse con una expresión popular: el que avisa no es traidor. Es decir, Roa nos está advirtiendo que al igual que en su labor de ficción - en tanto que crítico, corremos el riesgo, nos "engañará".

En su cita menciona también la diferencia entre la historia y la historiografía y se autopresenta como un compilador de notas, y no como un autor.

(263).- Roa Bastos, Augusto, "Algunos núcleos generadores...", op.cit., p.68
Todas las citas siguientes pertenecen a este trabajo.

Conviene puntualizar algo desde un primer momento: Roa se nos está presentando como un escritor de carne y hueso que no ha escrito una novela sino que la ha compilado. Sobre esto discentinos naturalmente y más abajo presentaremos nuestro punto de vista.

2) " De esta manera, la oposición realidad histórica/realidad imaginaria participa del sistema de "dobles" como estructura fundante del lenguaje novelesco, de la producción textual, del tejido de la escritura. "Todo el juego del 'doble' en Yo El Supremo -ascribe Alain Sicard- descansa en esta voluntad de denunciar la literatura, la novela, la actividad novelística, como una actividad de carácter puramente ideológico, en el sentido negativo del término, y de afirmar la eficacia particular de este nivel ideológico, al mismo tiempo de señalar el hecho de que a través de la novela como tal, se alcanza una cierta verdad **histórica**, aunque siempre de modo contradictorio". (Aquí concluyen la cita de Sicard y la que nosotros hacemos de Roa).

Este párrafo tiene una importancia especial porque hace alusión al esqueleto, a la estructura de toda la novela: el sistema de dobles. Al margen de la distinción sobre lo positivo y negativo de lo ideológico y el grado de verdad histórica que se logra con una novela, queremos recalcar la oposición inicial (realidades histórica e imaginaria) y el uso y tratamiento del doble - uno de los temas por excelencia de la literatura fantástica- como tema / como recurso técnico fundamental en la construcción de esta novela.

3) " Aludí al comienzo a la sustitución del concepto tradicional de autor por el de compilador, transgresión inicial e indicial que yo cometí deliberadamente y que impuse conscientemente a la ejecución del proyecto novelesco.

¿Por qué compilador? ¿No hay quizás una argucia, una coartada de mala conciencia en esta ambigua autodenominación?. Desde el momento en que el compilador saca la máscara del rostro de un autor y se esconde tras ella, se convierte ipso facto en un literato "creador". "La palabra 'creación' me produce pavor - decía Marcel Duchamp-. En el fondo yo no creo en la función creadora del artista. Este es un hombre como cualquier otro, he aquí todo. La palabra 'Arte', por el contrario, me interesa mucho. En otro tiempo, a los artistas se les designaba con una palabra que yo prefiero: artesanos. Todos somos artesanos, en la vida civil, en la vida militar o en la vida artística. La palabra artista fue inventada cuando el pintor se transformó en un personaje en la sociedad nómada primero, después en la sociedad actual, en la cual él es un señor..." He aquí expresada de una manera simple y directa la situación social, histórica e ideológica de este señor que pretende "crear", es decir sacar cosas de la nada, de lo increado".

Del texto arriba anunciado se puede deducir algunas cosas: Roa sustituye la palabra autor por la de compilador pues no se identifica con cierto tipo de autor (el "artista" de la sociedad burguesa quien se sentía creator individual); Roa toma la palabra creator en el sentido que le daba Duchamp, incluso hace una disquisición casi teológica de la palabra crear ("sacar cosas de la nada"); por otra parte señala algo importante: un compilador que se esconde tras el rostro de un autor. Nosotros quisiéramos aclarar dos cosas: no se puede confundir un autor con un compilador - no es que Roa confunda, simplemente omite ciertas precisiones casi didácticas- y nosotros no empleamos la palabra autor con el sentido que tiene para Duchamp. Sin ignorar el sentido social que tiene toda obra de arte, la herencia cultural que supone conseguir un producto literario, utilizamos la palabra autor con el sentido que tiene para Guy Michaud que ya desarrollamos en páginas anteriores. Por otra parte el esconderse bajo la máscara de un autor supone el paso, la transgresión de la capa externa de la realidad a la capa interna (realidad literaria). Es decir, casi estamos hablando ya de un autor dentro de la caja interna de la novela. Siguiendo las leyes de la retórica de la ficción, nos vamos obligados a hacer otra precisión: no se pueda confundir al autor de la obra con el autor interno de la misma, ejemplo: Cervantes y Cide Hamete Benengeli - autor y autor interno respectivamente del Quijote-. Reiteramos que no pretendemos corregir a Roa Bastos sino simplemente puntualizar ciertos aspectos obvios de la crítica literaria, puesto que nuestro trabajo consiste en interpretar la obra de Roa. En otras palabras: una cosa es que por motivos socio-literarios Roa se identifique con un compilador y otra que nos tomemos al pie de la letra esto y nos lo creamos; una vez precisada la distinción entre el uso que él hace de la palabra compilador y su condición real de autor (autor-artesano si así él lo prefiere), señalamos la segunda, la autonomía entre el autor y el autor interno. Y aquí si tenemos que volver sobre el compilador. El compilador (no Roa Bastos) es el autor interno de la novela. Ya dentro de la ficción, en una primera etapa de la ficción, estamos ante un personaje ficticio que ha compilado estos datos (al que hemos bautizado arbitrariamente con el nombre de Roa 1) y que se presenta, o mejor Roa Bastos lo presenta, como el "autor" de la obra. Vistas así las cosas, Roa Bastos como Cervantes se nos aparece como un "padrastro" de su obra - utilizando la terminología de Enrique Anderson Imbert-.

4) "En la Nota Final del compilador (que conjuntamente con el Apéndice integra el texto narrativo, al igual que todo el aparato de las demás notas,

comentarios y documentos auténticos o apócrifos) se lee...la palabra acopiador es transformada en otra: a-copiador. Marcada por el prefijo de anulación significa que el acopiador ha dejado de serlo. El compilador se transforma en narrador y la historia que narra es la no narración de esta historia; es decir, no ha reunido, acumulado ni seleccionado nada. Ha excavado un vacío que sin embargo está lleno de algo. Más que convertir lo real en palabras trata de que la palabra misma sea real: una realidad otra que no puede ser sino la que instaura su propia pertinencia como mediación entre lo real y lo imaginario."

De lo arriba expuesto se deduce que tanto la Nota Final, como el A - péndice forman parte de la ficción, de la obra. Pero al mismo tiempo, Roa, dice una verdad a medias: reconoce tácitamente que el compilador ha escrito la obra, que no la ha compilado. Como contrapartida incurre en otra pista falsa, cuando nos dice que el compilador se transforma en narrador. En realidad no es una pista falsa, pero sí un dato incompleto - falta decir que el compilador, para nosotros el autor interno de la obra, se autointroduce en su propia ficción convirtiéndose en el narrador-. Veamos todo esto en relación con el punto siguiente.

5) "En un movimiento que va desde lo exterior al interior, el compilador construye, "compone", el texto novelasco. "Hace" la novela, pero a su vez es "hecho" por ella. En lo exterior, la máscara que oculta al compilador real en su función aparentemente neutra y objetiva como organizador del texto. Pero en lo interior, el compilador se desdobra y participa vivencialmente, en tanto narrador, en la acción del discurso narrativo: primero como "doble" antinómico del compilador mismo que se opone a él y lo niega; luego, como sustituto de El Supremo."

Unas páginas más adelante Roa especifica: "El narrador-compilador trata de insertarse en la lógica de la identidad y en la ideología del Supremo que trascienden -o deberían trascender- toda escisión. El narrador-compilador la quiere para sí. Debe ser El Supremo". - aquí se repite el contenido de la cita de la página 35 de la obra-. "Bajo las apariencias de una identidad buscada, deseada se oculta en germen todo el sistema de "dobles" que va a atravesar la obra como otro de sus ejes principales... Imagino que el proceso de sustitución y usurpación de los roles o funciones centrales debió de producirse de la siguiente manera: el compilador exterior se desdobra en el compilador interior, que pasa a ser así el narrador enmascarado del discurso de El Supremo, este compilador-narrador se convierte en El Supremo novelasco y convierte en el amanuense Patiño a su doble

exterior. Desde adentro, El Supremo Usurpador le dicta lo que debe escribir, lo que debe hacer, lo que debe compilar, lo que debe callar, lo que debe men tir. El único desquite que le queda al compilador exterior es deslizar de tanto su mano intrusa entre los papeles del Compilador-Supremo para enroscarle su traición, sus mentiras, su negatividad."

A continuación expondremos nuestra interpretación personal en tanto que lectores. Se admite que resulta difícil emitir una interpretación que contra diga al propio autor de la novela. Sin embargo lo nuestro es algo más que una simple diferencia de nomenclaturas. En todo caso, que quede claro que es tamos proponiendo nuestra propia lectura del texto, sin que con ello se pre tenda invalidar otras, incluida la del propio lector Roa Bastos.

En nuestra opinión hay que deslindar entre un compilador-autor interno (para Roa el compilador externo) y un compilador-personaje (para Roa compilador in terno). Hasta aquí todo parece una simple diferencia de terminologías. Pero donde disentimos con la interpretación del propio Roa, es en lo siguiente: el compilador-autor se "mete" en la ficción desdoblándose inicialmente en dos personajes -Francia y el compilador-personaje propiamente dicho-.

Nos basamos en lo siguiente: El compilador en tanto que personaje tiene una existencia real y autónoma (recuérdase al investigador que en una de las notas al pie de página se acerca hasta don Pantaleón para hablar con él de Mateo Fleitas). En otra ocasión este personaje aparece con el nombre de Carpincho y consigue de su alter ego Loco-Solo la Pluma del Supremo, con la cual continúa escribiendo; debido a la descompostura de la Pluma hay sutiles dife rencias entre lo que escribe Francia y lo que este personaje le contesta o corrige desde las notas al pie de página. En otro momento se nos presenta ba jo el disfraz de Cantero quien es desenmascarado, ya lo dijimos antes, por Correia da Camara. Es decir, la existencia autónoma de una representación literaria que el compilador-autor ha hecho de sí mismo nos parece inobjetable. Se gún nuestra opinión entonces quien combate a Francia no es el compilador ex terno (usando la terminología de Roa Bastos). En lo que sí coincidimos con Roa es en la sustitución, en la "interpretación" de Francia por parte del com pilador-autor (c. externo de Roa). Siguiendo esta interpretación del texto, quien co loca apostillas a los textos del Supremo tampoco es el compilador-personaje. Recuérdase (con independencia de los matices ideológico, histórico y mítico) que Francia se desdobra en Yo/El. Estas respuestas y contra-respuestas entre Yo y El, que recuerdan una jugada de ajedrez en la que cada contendor juega en ausencia del otro, dan origen al uso del Tú.

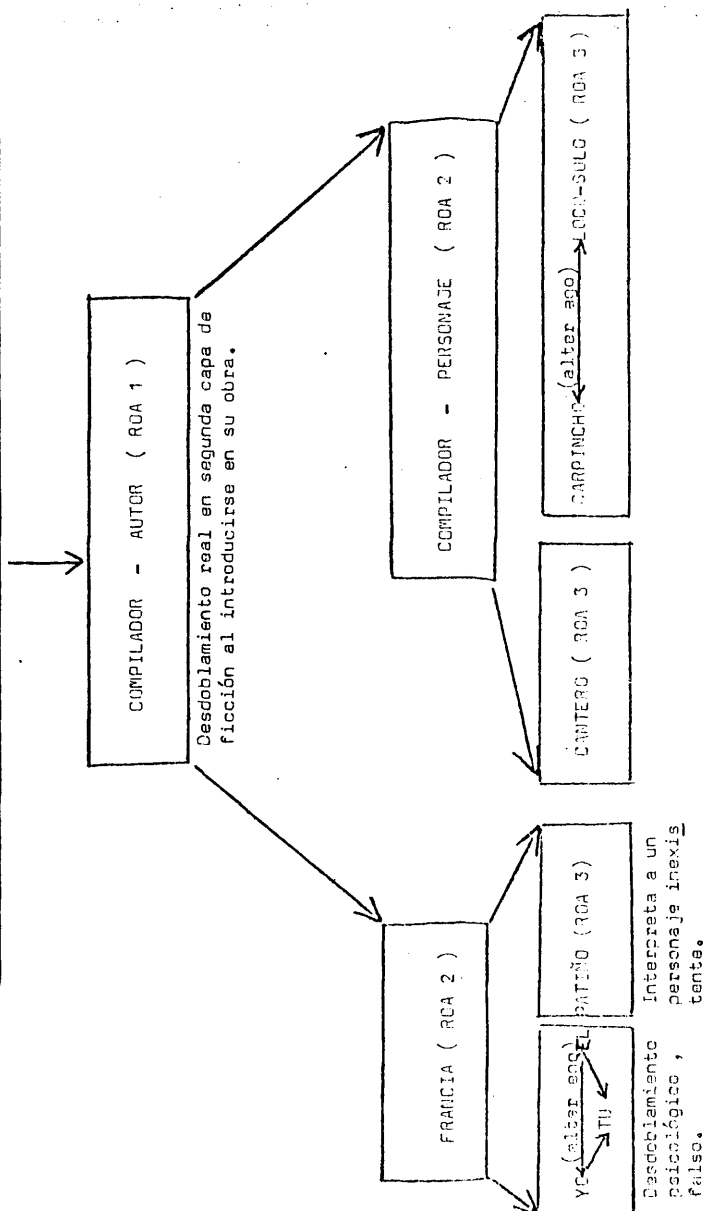
El desdoblamiento inicial en Francia y el compilador-personaje que expe

rimenta el compilador-autor es apenas un primer paso. Habíamos quedado en que Francia se desdobra en Yo/El. Patiño -en esto coincidimos con Roa- funciona relativamente, sólo relativamente, como un alter ego de Francia. Como habíamos aclarado al comienzo de esta sección de la tesis, la existencia de Patiño en la obra estaba puesta en duda. En realidad Patiño existe en vida de Francia y a la muerte de éste su inexistencia, o mejor su existencia en la subjetividad de Francia es "interpretada" por el Supremo. Paralelamente, el compilador-personaje se nos presentaba como él mismo, como Cantero y como Carpincho quien a su vez se desdoblaba en Loco-Solo.

Al margen de esta serie de desdoblamientos, según nuestra opinión, desde el momento en que Roa 1 (en este caso el compilador-autor) se introduce en la obra interpretándose a sí mismo o al Dr. Francia, se convierte en Roa 2. Roa 1, como su autor Roa Bastos, es un escritor que se incorpora como personaje a sus propias ficciones. Así, Francia y el compilador-personaje son disfraces de Roa 1 y Patiño, Cantero, y Carpincho son a su vez ficcionalizaciones de Roa 2. Es decir, son disfraces que dejan entrever el "peso" de Roa 3 (VER ESQUEMA EN LA PAGINA SIGUIENTE; obsérvese el paralelo, la simetría del desdoblamiento mismo, como si el proceso de desdoblamiento en sí estuviera frente a un espejo).

Tratando de teorizar sobre la "performance" que Roa 1 hace de Francia, digamos que su "actuación" es una mezcla curiosa de "presentación" y "representación". Por un lado, Roa 1 se presenta a sí mismo, sigue siendo él disfrazado de Francia (se autoparodia y parodia situaciones literarias de Moriencia a Hijo de hombre). Por otra parte, hace un verdadero "papel de composición", se convierte, se transforma en Francia. Es como si pudiera ser al mismo tiempo Maurice Chevalier "haciendo" de Maurice Chevalier y Lawrence Olivier "haciendo" de Hamlet o Richard III. O más bien, el talento multifacético de que hace gala recuerda las múltiples y logradas composiciones de Alec Guinness en Los ocho sentenciados.

Hagamos ahora una recapitulación global: Es necesario deslindar entre autor (el que escribe una obra de imaginación) y compilador (el que compila datos), entre autor y autor interno, entre autor interno y narrador (al introducirse el compilador-autor en su obra interpretando a Francia y al compilador-personaje, asume las dos voces principales de la narración); El compilador está fuera y dentro de la obra y no debe olvidarse esto: es un autor que se ha reservado el papel, entre otros, de sí mismo en la ficción y si su obra es la novela misma, es necesario recordar que él en la novela interpreta a un compilador que recién está buscando los datos para escribirle. El compilador-autor está fuera de la novela pero dentro de la ficción



en un territorio literario que trasciende los límites físicos de las obras. El sistema de dobles es prácticamente la piedra angular en la estructura de la novela. El Dr. Francia, el personaje, sufre una crisis de identidad, una pérdida de la memoria, que trata de resolver averiguando su origen y el del autor del pasquín (por ello, ignora que él es el "autor" o mejor, que está siendo interpretado por el autor, sin embargo reconoce a su autor en la piel de otros personajes, lo ataca en varios momentos y se manifiesta como un personaje rebelde). La ambivalencia entre Francia y Patiño -alternando el papel de Scherazade, como binomio autor-personaje intercambiando caracteres, como recreadores de Quijote-Sancho, etc.- es comprensible puesto que en la vida postmortal de Francia, éste "interpreta" a su interlocutor Patiño. La naturaleza literaria de Francia y su quitar y poner personajes de otras obras en la novela se aclara al tener presente que hay un autor-actor detrás del Supremo.

En otro orden de cosas el personaje-compiler, en su tarea de compilación, al leer los textos del Supremo, recuerda al autor que se convierte en lector de sí mismo (esto es atendible si tenemos presente que bajo ambos se oculta el compilador-autor ficcionalizado). Es decir, esto recuerda las teorías de Robert Escarpit y también las de David Maldivsky y Augusto Roa Bastos - expuestas en la primera sección de este trabajo-. Tenemos por tanto una recreación literaria de una situación propia de la sociología literaria. Incluso las apostillas entre Yo/El o los estudios de Francia sobre su propio pasquín recuerdan las autocríticas literarias e ideológicas a las que el propio Roa Bastos suele someterse periódicamente.

Al repasar todo esto adquiere sentido la advertencia inicial sobre su propósito de engañarnos por omisión. Pero en rigor no podía ser de otro modo. Aun como ensayista - cuando se trata de un comentario sobre sí mismo- Roa se comporta como un fabulador y como tal echa mano de un recurso técnico: guiñándonos un ojo, advirtiéndonos(como en su novela) de su "embaucamiento". Trasladando a la realidad sus artilugios de novelista, Roa se conduce en este ensayo al que hemos recurrido como una especie de tantas veces lo hemos dicho- narrador mentiroso "a la manera de Henry James". Casi merecería que este artículo suyo sea analizado como obra de imaginación.

La relación autor-personaje.

Hasta el presente hemos visto que las relaciones entre el autor y el protagonista en la novela de Roa se desarrollan bajo diversos matices: influencia mutua, paternidad literaria, referencias, etc. Pero, ¿en qué planos se dan estas relaciones? Uno de estos planos es sin duda el del lenguaje. Otro es el plano de la estructura de la novela. En este campo casi constantemente se enfrentan estos adversarios a través de la personificación literaria que el compilador-autor hace de sí mismo. Otros medios donde se canaliza nuestro tema son el tiempo y el espacio novelescos, la temática de la novela y el mito.

En el tiempo y el espacio de la novela el protagonista se mueve con absoluta libertad. Lo mismo el autor. Aquél lo nombra varias veces llegando al insulto mientras el compilador-autor se introduce en la realidad literaria como el compilador-personaje y sucesivamente Cantero, Carpincho-Loco-Spilo y como el propio Francia. Ambos rompen estas coordenadas de distinto modo: Francia está vivo y muerto, el compilador está dentro y fuera de su obra.

En rigor la variedad de alusiones a la *literatura* posibilitan esta relación: cuando Correia -personaje secundario- conversa con Cantero éste le habla de un libro que prepara sobre el doctor Francia. Es decir, se habla del libro dentro del libro (como en la novela de Cervantes) y la conversación la sostienen dos de los personajes, detrás de uno de los cuales se oculta en definitiva el autor. El compilador-autor, sirviéndose de toda esta serie de desdoblamientos y disfraces, actúa entonces como un autor que se introduce en la obra para hablar de ella o (en otro momento) para escribir la - cuando compila los datos entre los amigos de Pato Fleitas -. Da el esquema autor que deviene personaje para ser autor dentro de la ficción. En esto, Francia le da la réplica: es un personaje que deviene autor (cuando escribe la novela sobre la Andaluza) para volver a ser personaje (dentro de la ficción que escribe). Esta situación nos recuerda el nexo entre el narrador y el gordo en "Contar un cuento", APA (compilador-autor) VS. PAP (Francia).

Hagamos entonces una rápida síntesis de lo expuesto: el autor habla del personaje (en las notas incluso llega a hablar de sí mismo); Francia habla del autor; el autor interviene en la obra (para escribirla o para ayudar al personaje); Francia se sabe mito:

"Tiendo a ser lo quimérico... Eso voy
siendo en la realidad y en el papel". (Yo el Supremo, p. 15)

El Supremo además quiere ser autor (escribe sobre la Andaluza); reconoce a su autor en Cantero y lo llama "mi exégeta"; se habla de la novela en la novela; se incorporan personajes de otras ficciones; el autor da el esquema arriba expuesto y Francia el opuesto, etc.

En conclusión podemos decir que el compilador-autor (Roa 1) interviene como una "santísima trinidad" teatral-cinematográfica: Es autor, interpreta al personaje y da muestras de ser un verdadero director de escena, un titiritero excepcional. Francia, el personaje, se conduce como un actor brillante, como un verdadero divo que cuando está en escena es difícil de controlar. Como su autor, también escribe y como éste también dirige, rehace la historia, monta un espectáculo entre teatral y cinematográfico que obliga a presenciar a los enviados argentinos y brasileños. Es más, el mito influye también en el autor con lo cual relativiza la paternidad de éste. En tanto que personaje, Francia es por consiguiente un colosal "otro yo" del autor. Su verdadero equivalente literario. Aparte de lo demostrado anteriormente (los desdoblamientos) este vínculo no es totalmente casual.

Ya Carlyle (en una biografía sobre Francia) había previsto que indudablemente un genio autor se regocijaría de hallar un genio actor. Creemos que en este caso se ha cumplido el deseo de Carlyle plenamente pues Roa 1 (o si se prefiere Roa Bastos, dejando a un lado la retórica literaria puesto que Roa 1 es a su vez una creación de Roa Bastos), es un autor que roza la genialidad y Francia es un personaje estupendo para protagonizar un texto, para "jugar" un papel.

La influencia del ULYSSES.

Aparte de la influencia ya reseñada en la sección dedicada a la corriente de la conciencia aquí queremos señalar una especie de influencia indirecta. El Ulysses -como la crítica ya lo ha demostrado exhaustivamente- es una parodia de La Odissea de Homero. En este sentido, sin llegar a ser una parodia, Yo el Supremo recrea la estructura de Hijo de hombre. Veamos: En Hijo de hombre teníamos que el diario de Miguel Vera (los capítulos impares) le llega al narrador-investigador que completa el mismo con unas investigaciones (los capítulos pares de la novela). Es decir, la novela está escrita desde dentro por dos personajes de la misma. En Yo el Supremo Francia escribe lo que constituye prácticamente casi toda la novela y el compilador-personaje completa el texto refutando al protagonista desde las notas al pie de página. Es decir, Francia ejerce su hegemonía en la estructura convencional de la novela y el compilador-personaje en la mencionada sección. Como en su primera novela, Roa Bastos deja "escribir" ésta por dos personajes*. Así tendríamos una influencia por reflejo del Ulysses (y su antecedente homérico) en Yo el Supremo (y su correspondiente antecedente: La mismísima primera novela de Roa Bastos).

Desde otro ángulo, Yo el Supremo sí es una parodia de varios libros escritos sobre el Dr. Francia: recuérdese en este sentido las múltiples ironías y alusiones a los libros de Julio César Chaves, Vázquez, Sáez y Carlyle.

* Otra recreación: tanto en Hijo de hombre como en Yo el Supremo uno de los dos personajes narradores es el propio autor incorporado a su ficción, autorrecreado.

c) YO EL SUPREMO ante los ojos de la crítica

En este momento ya existe un número respetable de artículos y monografías sobre Yo el Supremo. No es nuestro propósito reproducir aquí trabajos ajenos. Pero sí creemos válido seleccionar algunos puntos de vista que contribuyan a enriquecer nuestro intento de abarcar la novela.

Básicamente podemos clasificar este material crítico en tres grupos : los que se refieren a la personalidad del Francia histórico, los que establecen un cotejo (más o menos afortunado) entre El Otoño del Patriarca, El recurso del método y la novela de Roa, y finalmente los trabajos que se refieren a la obra propiamente dicha. Nosotros nos ocuparemos de algunos de estos últimos.

Milagros Ezquerro en su "Fonction narratrice et ideologie" (264) señala: el pasquín como imagen en miniatura de toda la novela en la que se sintetizan los problemas del doble y la muerte y no muerte del Supremo; dos decretos a Patiño, que serían la réplica desdoblada al pasquín; el Supremo se hablaría a sí mismo por "secretario interpuesto" ; el Supremo gobierna a través de la palabra escrita a la que desprecia; la Circular Perpetua funciona como un texto de los orígenes, como alba de la Historia y Francia como un Padre Fundador (la lección de historia de Francia sería un verdadero testamento político); si tomamos el plagio como modalidad de escritura (un plagio hecho adrede se entiende) entonces el texto de la novela podría verse como "doble" de otro texto. La profesora Ezquerro destina una buena sección de su trabajo al tema del doble. Según su análisis el compilador se nos aparece como un personaje doble por su función y como doble de Patiño. También ve en el compilador a un "doble del autor" (compilador como mediador, no como Autor, en este sentido es un doble del Autor decimonónico). En otro orden de cosas el compilador sería una especie de Telémaco que al igual que el personaje homérico busca a su padre -es decir, busca a Francia a través de sus investigaciones como Telémaco a Ulises-. La mano desconocida también se nos presenta como un doble del Supremo y como el compilador se opone a aquél. Al encarar el desdoblamiento de Yo/El, Milagros Ezquerro llega a una conclusión similar a la nuestra. La cantidad de variantes que admite el tema del doble es diseccionada de un modo admirable por la crítica francesa : el Dr. Francia por momentos parece un anti-Cristo (nace sin madre) y por momentos recuerda a Jesús (se organiza una cruzada nacional para recuperar los restos del Supremo); al revés de los demás hombres, Francia es un individuo que se desdobra mientras el género humano, el individuo humano mejor, es uno producido por dos (el Supremo es el doble de sí mismo por nacer de su pensamiento en oposición a la reproducción humana); en el plano mitológico Fran-

(264).-Ezquerro, Milagros. "Fonction narratrice et ideologie". En: L'Ideologique dans le texte (Textes Hispaniques). Toulouse, Trabajo de l'Université de Toulouse- Le Mirail, tomo VI, 1978.

cia es una criatura mitológica (monstruo doble) que como las criaturas de la mitología clásica tiene una función: guardar un tesoro (en este caso la Patria, Francia es así el guardián del Estado, el Jano del naciente Paraguay); el cráneo, que ya de por sí recuerda a Hamlet también ofrece una visión antagónica (vida inmortal y mortalidad) y doble del hombre. Incluso la herencia del Supremo se nos muestra ambigua, según señala Ezquerro, pues nos deja una visión política audaz y una concepción autocrática del poder. Dicho de otro modo Francia es a la vez el promotor de la Independencia y el representante del Estado-Persona. Desde la perspectiva de una instancia crítica el desdoblamiento vuelve a hacerse presente: el compilador y la mano que corrige a Francia (para nosotros el otro yo de Francia) serían dos facetas de una misma actitud crítica con puntos en común y en divergencia - en cualquier caso ambos están contra la Leyenda Negra sobre el Paraguay-. Así, otra vez puede constatarse que la novela está rigurosamente escrita, calculada, orquestada.

Monique de Lope (265) destaca la lectura como acto esencial de la novela. El compilador sería casi un Homero que recoge leyendas y las compila. Esta autora llega a unas conclusiones equiparables a las nuestras: el Yo que escribe el pasquín es el Yo nocturno, el de las conversaciones imaginarias con Bonpland, el que escribe las apostillas corrigiendo el Cuaderno Privado (el corrector de Milagros Ezquerro). Igualmente hace notar la traición de la revolución por la práctica del poder y las relaciones entre anacronismo y política (el tratado de Itaipú). Finalmente habría una proyección de la novela hacia la realidad cotidiana externa: el lector y la lectura son parte integrante de la escritura, de la novela (como puede notarse los principios de la escuela sociológica literaria de Escarpit se han convertido en tema de ficción y esto ha sido señalado por más de un crítico; por nuestra parte no solamente lo hemos dicho antes sino que además hemos expuesto al comienzo las ideas de Roa-Maldavsky, lo cual refuerza nuestra idea sobre la estrecha relación existente entre el entorno cultural que rodea a Roa y su obra de imaginación).

Angel Rama en Los dictadores latinoamericanos señala por su parte que Francia es "escrito" por el compilador como el forastero de "Las ruinas circulares" de Borges por aquel dentro del cual anida. Esta situación también se da en Cien años de soledad en tanto que los Buendía son "escritos" por Melquíades y éste por García Márquez. Así, se puede percibir la influencia de Borges en (265).- Lope, Monique de. "Le statut idéologique de la lecture dans Yo el Supremo" En: L'idéologique..., op. cit.

Roa Bastos y el escritor colombiano.

Rama también puntualiza que el tema central de la novela es, junto con la vida del dictador, la producción de su centro narrativo: habría tres niveles que se superponen dentro de la obra (recopilación de materiales, actividad escrituraria del protagonista y escritura de la novela por el autor, puesto que la misma es definida como una compilación de material fragmentario). Rama todavía expresa otras cosas: la investigación del pasquín (argumento) sirve de excusa para que Francia "dirija" a los que escriben/birán sobre él, de este modo, mientras escribe-produce la novela los otros la interpretan; la producción/hermenéutica está pues servida por el argumento del libro; estamos entonces ante una obra abierta por el principio mismo de composición que la rige.

Domingo Miliani, en una ponencia presentada en Budapest, acota entre otras cosas: "La perspectiva adoptada en la novela es la del Dictador visto por él mismo, a través de un narrador-protagonista. El sujeto del discurso es, pues, un 'yo' que en el nivel de las acciones se desdobra en sujeto portador (YO), y objeto 'dictador' (EL), cuyo ideologizador más frecuente es: SUPREMO: 'YO es EL definitivamente. YO-EL-SUPREMO' (p. 450)" (266). Un poco más adelante, establece unas distinciones entre "la escritura del 'dictador'" y "las escrituras sobre el dictador". "Si se re-ordenan ahora las unidades discursivas, se verá cómo, el YO escribe el Cuaderno Privado. El dicta la Circular Perpetua. El 'yo' narrativo escribe la novela y, por tanto engloba escritura/dictado. El conjunto significa la escritura del 'dictador'" (267). Sobre el nivel del EL este crítico dice: "El dicta la Circular Perpetua a su amanuense, 'fide-indigno' Policarpo Patiño, quien la escribe. Su intención es la de rectificar la Historia escrita por otras personas y hacer su historia como 'dictador'. En el sentido de dictar su historia está auto-designándose reflexivamente. En cuanto a que rectifica la Historia escrita por adictos o adversarios, magnificadores/denostadores, auto-justifica su designación 'dictador'. Así se enfatiza la auto-construcción" (268). Miliani añade que en el fluir de la novela, el símbolo Escritura se yergue como antinómico o "gran adversaria temida" del símbolo Dictador cuya vana aspiración en el plano de la ficción es reemplazar/desempeñar el papel de los escritores.

Las observaciones de Miliani contribuyen a esclarecer la naturaleza del yo narrativo, en su vertiente de sujeto portador, de objeto dictador y de ideologizador, como planos del discurso. Por otra parte, pone de manifiesto

(266).-Miliani, Domingo."El dictador,objeto narrativo en dos novelas hispanoamericanas Yo el Supremo y El recurso del método."En:Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos, Budapest,18-19 ago.de 1976. Edición a cargo de Máttyás Horányi,Budapest,1978,Ed. Akadémiai.

(267).- *Ibid.*

(268).- *Ibid.*

el texto como "respuesta" a la Historia, la auto-construcción del que dicta, el propio Francia, quien tiene conciencia de ello.

Jean Luc Andreu, en su trabajo "Modalidades del relato en Yo el Supremo" de Augusto Roa Bastos: lo Dicho, el Dictado y el Diktat", realiza una lectura estructural de los niveles del discurso de dicha novela, y establece una distinción entre el "discurso del Poder absoluto que discurre sobre sí mismo" (Lo Dicho), el histórico (Dictado), y el introspectivo (Diktat). Los destinatarios de esos discursos son, respectivamente, El Supremo (meta-discurso del Supremo sobre su supremadía misma), el pueblo-masa, y el personaje individualizado y nominado, y sus formas de enunciación, la locución y el soliloquio, la alocución y el monólogo, y la interlución y el diálogo.

El ensayo "Apuntes sobre los desdoblamientos, la mitología americana y la escritura en Yo el Supremo", de Martín Lienhard contribuye a esclarecer la doble faz de Francia, en el plano de la ficción: dictador, en cuanto ejerce una dictadura, y también en cuanto "dicta" el texto. Este crítico señala, además, la incorporación del juego de "dobles", como el de El Supremo/Patifo, en esta novela, juego que tiene antecedentes remotos, como el del Quijote/Sancho. Este juego no se plantea solamente respecto a personajes sino también a ideas claves, como la antinomia Poder/Antipoder, encarnada míticamente en el Dictador Supremo y "el Pasquinero Supremo". Recuerda también Lienhard que en Yo el Supremo la imagen en el espejo desempeña un papel expresivo muy significativo en la técnica de desdoblamientos narrativos. La crítica sobre la obra de García Lorca -- un autor admirado por el paraguayo desde su temprana juventud -- no ha ahorrado argumentos, por su parte, para describir apropiadamente la importancia simbólica del espejo en la lírica y la dramática del poeta granadino. Las voces de ultratumba -- "la escritura: cementerio poblado de fantasmas" -- que Lienhard percibe en esta novela hacen recordar, por otra parte, al Comala mítico de Rulfo. El mismo crítico sugiere que el parricidio fantástico que comete el Supremo, en la ficción, simboliza, en el plano real, el parricidio que cometería Roa Bastos respecto a los textos "patriarcales" de la historiografía paraguaya sobre la figura histórica de José Gaspar de Francia, a través de esta novela. El mito del árbol, que había sido recreado en "La tumba viva", reaparece en Yo el Supremo, en el pasaje en que el protagonista se identifica con un cadáver que grita dentro de un árbol.

Jacques Issorel, en otro artículo, define la aventura verbal de Yo el Supremo como un tantálico esfuerzo por superar la cárcel del lenguaje a través de las palabras mismas.

ESTRUCTURA - DISEÑO DE YO EL SUPREMO *

- Diálogos entre el Supremo y Patiño
7 - 22; 24-36; 41-42; 50-52; 63-70;
72-76; 96-97; 99-101; 187-197; 279-281;
425-439.
- En el Cuaderno Privado
22-24; 52-53; 71-72; 98-99; 101-103;
118-120; 122-136; 180-186; 198-199 ;
213-219; 299-305; 326-328; 367-371 ;
380; 401-402.
- Notas del compilador
22-23; 34; 125-126; 132; 138-139;
143-144; 153-154; 177; 203-204; 214-218;
232-233; 235; 243; 258-259; 265-266;
267-268; 271-278; 291-292; 294; 303-308;
323; 326-328; 332-334; 336; 376; 386; 438;
448; 467 (NOTA FINAL).
- Comentarios históricos del Supremo
36-41; 42-45; 45-50; 82-84; 220-228;
236-244; 248-252; 257-261; 261-268 ;
268-274; 279; 286-288; 322-326; 336-338;
372-280.
- Notas de otros autores
46-47; 48-49; 75-76; 86; 129-131; 146-148;
148-150; 158-160; 175; 178-179; 205;
206-207; 211; 213; 257-258; 262; 263; 271;
271-272; 295-296; 310-313; 321; 322-323 ;
324-325; 328-331; 340-341; 374; 375-376 ;
385-386; 387-388; 410; 413-415; 448.
- Notas del Supremo
114; 144.
- Cuaderno de Bitácora
293-297.
- Monólogos del Supremo
52-62; 77-81; 88-96; 137-153;
158-161; 228-235; 244-247;
253-256; 281; 297-298; 306 ;
308-314; 334-335; 347-352;
411-413; 422-424.
- Circular Perpetua
85-87; 104-113; 114-118; 120-121;
168-179; 203-213; 315-317;
318-320; 382-400.
- Letra desconocida en el Cuaderno Privado
45.
- Letra desconocida en Circular Perpetua
106; 109; 111.
- Delirios del Supremo
155-158; 162-167; 317-318;
344-346; 403-410; 439-456.
- Diálogos con terceros
200-202; 275-278; 282-286;
288-290; 331-332; 338-343;
353-366; 414-421.
- La voz tutorial
305-306; 307-308.
- Apéndice
Sobre los restos del Supremo.

* Reproducimos aquí por cortesía del autor, el Dr. Juan M. Marcos, su teoría acerca de un análisis didáctico del texto de Yo el Supremo. Marcos utiliza la edición española de la novela de Roa. Ver bibliografía.

0) Intento de definición.

Quizá el mejor criterio sea el de amplitud. Por un lado salta a la vista el elemento histórico, el aspecto biográfico. Pero no puede decirse que sea una novela histórica o biográfica. En todo caso nos quedaríamos cortos. Existe material suficiente como considerarla una novela política o de la dictadura. "El gigantesco árbol del Poder Absoluto" es una frase elocuente que resume de algún modo la naturaleza de Francia, al menos en su faceta pública.

En lo que toca a la literatura fantástica encontramos aquí los cuatro temas borgeanos: la obra de arte dentro de la misma obra (las narraciones de Patiño), la contaminación de la realidad por el sueño (el viaje de Francia en la sumaca), el viaje en el tiempo (la situación extratemporal del protagonista o el viaje temporal al pasado del compilador), el doble. Podríamos ampliar las variantes siguiendo los esquemas de Vax o Carilla pero la obra no se limita a este género.

Si seguimos a Aurora Ocampo bien podríamos incorporarla al realismo mágico. En este sentido hay frases que pareciera que fueron escritas por la crítica mexicana a propósito: "Para el escritor mágico-realista lo irreal es la otra cara de la realidad, lo sumergido en las profundidades del yo individual y colectivo, que parece entonces como parte de la realidad y como tal lo acepta." O (el realismo mágico): "Es la ruptura completa de los límites entre vida y muerte; presente, pasado y futuro; soledad y comunión, minuto y milenio..." (269). Incluso la mano que escribe con independencia de su dueño (hecho experimentado por Patiño y por su amo en diferentes momentos) nos recuerda una de las características, lo repetimos, de la escritura automática, del surrealismo.

Pero también es lícito considerarla una novela de los problemas de la literatura y del lenguaje. Un personaje que quiere ser su propio comentario, que quiere escribir una novela, que llega a preguntar si se podría escribir sobre él, que hace distinciones entre lengua y habla; una novela en la que se cuestiona a la escritura, en la que se habla del compromiso del escritor (tema de la charla de Carpincho y Loco-Solo), en la que el protagonista detecta al autor en la ficción y lo llama "mi exégeta" bien puede merecer esta denominación sin desmedro de las otras.

(269).- Ocampo, Aurora. "Un intento de aproximación al realismo mágico.", op.cit., pp. 6-7.

II.D. APROXIMACION GLOBAL A LA OBRA DE ROA BASTOS (Síntesis).

415.-

1) EL SUSTRATO GUARANÍ EN LA OBRA DE ROA BASTOS (270).

En más de una oportunidad nos referimos a la polémica que tuvo lugar entre especialistas sobre el bilingüismo hispano-guaraní. Ahora veremos ejemplos de este fenómeno cultural en la prosa de Roa y cómo enfocó este problema nuestro escritor que como se recordará estima que ambas lenguas se erosionan mutuamente y contribuyen al distanciamiento e incomunicación en el país. En otros términos, para Roa, el bilingüismo es un factor negativo. Rodríguez Alcalá ha recogido esta opinión de Roa:

"Roa Bastos escribe: "Existe en el Paraguay una literatura visible: la que ha prosperado raquíticamente en los moldes de la lengua hispánica. Algo así como el tronco escuálido de un árbol cuyas raíces se hunden en el limo oscuro y vital del idioma autóctono. Pero las raíces de esta literatura nacional no están a la vista de los rastreadores extraños a ella. Sólo las siente, las oye en sí mismo el pueblo ligado a la realidad de su historia y de su ambiente por el cordón umbilical del habla vernácula. Y el escritor o el poeta paraguayo que escribe en castellano no hace más que traducir, en el mejor de los casos interpretar, esa otra porción de las vivencias colectivas, la porción más rica y viviente, el grito más hondo y melodioso de su tierra y de su gente, que queda así obturado y como en sordina en el momento mismo de nacer".

Estas y otras cosas afirma el gran escritor. Y como tiene al servicio de sus ideas no sólo un talento excepcional sino un instrumento expresivo no menos excepcional el lector se queda muy impresionado si no enteramente convencido. " (Rodríguez Alcalá, H. "Augusto Roa Bastos y el bilingüismo paraguayo", p. 198).

Empero, pese a sus palabras, Roa es precisamente uno de los autores que con su literatura ha contribuido más eficazmente a superar el antagonismo lingüístico.

Esta sección no pretende demostrar hasta qué punto ni desde qué perspectiva el guaraní influye en el español de Roa pero sí estimamos poder ofrecer un número suficiente de ejemplos para destacar que: a) la interinfluencia existe entre ambos idiomas y no constituye un factor negativo; b) por el contrario, la visión se enriquece notablemente con la coexistencia lingüística; c) Roa recurre no sólo a la lengua india sino también a la mitología guaraní llegando al sincretismo con mitos occidentales; d) la influencia de la lengua y mitología guaraní es destacable en la obra de Roa Bastos en un doble plano: consciente e inconsciente. Trataremos por otra parte de tener presente qué función cumplen en la ficción estos elementos.

Finalmente, es preciso recordar una vez más que el guaraní influye en el castellano que se habla en el Paraguay pero también está modificando -en su estructura incluso- por el español, como lo señala Marcos Morínigo en su "Influencias del español en la estructura lingüística del guaraní".

(270) El presente apartado es en esencia el trabajo inédito "El sustrato guaraní en la prosa de ficción de Augusto Roa Bastos" que el autor realizara bajo la dirección del profesor Bernard Pottier, catedrático de Lingüística General, en la -

A) El guaraní en la prosa de ficción de Roa Bastos.

Dada la cantidad de ejemplos y teniendo presente que los casos nunca se dan aislados sino que es posible encontrar dos o tres señales de bilingüismo en un mismo ejemplo proponemos la exposición de los mismos libro por libro y luego trataremos de ordenarlos según criterios sintácticos, semánticos y morfológicos.

Para este apartado se han recogido ejemplos extraídos de cuatro fuentes: los que propone Beatriz Usher de Herreros (Nos apoyamos en su estudio sobre gramática contrastiva que nos sirve de guía teórica para estudiar el caso específico de Roa Bastos. Ver bibliografía), los que enunciara Rubén Bareiro Saguier en una ponencia presentada en Toulouse, algunos señalados por Beatriz Saguier Negrete -a pedido nuestro- y otros que hemos encontrado por nuestra cuenta.

Teniendo en cuenta la abundancia de citas en esta sección las pondremos entre paréntesis y abreviadas para mayor comodidad de lectura.

El trueno entre las hojas.

"Carpincheros"

1) "-No te de'cuida-ke, don Oiguen. En la'sánima en pena de Eulogio Penayo, el mulato asesinado, ko alguna noche'anda por el Oga-mürdti. No jotro' solemo' oír su lamentación" (Trueno, p. 16) (El subrayado es nuestro. Ej. idem).

Tenemos aquí varios problemas a considerar: a) "La ausencia de subjuntivo en el sistema verbal guaraní". "Cuando el hablante de Paraguay debe usar dichas formas, amolda su comportamiento lingüístico a los esquemas que se ofrecen en cada caso" (Beatriz Usher, Castellano Paraguayo, p. 80); reemplaza aquí el presente del subjuntivo por el presente del indicativo. b) "Ambigüedad derivada de la segunda persona 'nda' para 'tú' y 'usted'". "El español, dentro del sistema de pronombres personales, ofrece como marca de segunda persona gramatical singular el TU y el USTED... Contrastivamente la estructura del guaraní presenta una sola forma para ambos casos: NOE (NE con nasales)... La explicación de este hecho estaría vinculada con la sociolingüística, pues en la sociedad guaraní la jerarquización social como las diferencias de trato no se incorporan en el uso de formas pronominales, a la manera castellana". (Ibid., p. 48). c) "El apócope". El guaraní tiene tendencia a guaranizar los vocablos españoles apocopando. d) "El artículo". "A la importancia que el español concede al artículo, se opone la indiferencia del guaraní, el cual dentro de su sistema no lo considera indispensable... La inexistencia del artículo se suple mediante los demostrativos KO, KU, UPE, PE ...!" (Ibid., p. 42). Obsérvese en

este sentido el uso incorrecto del artículo "el" ante "Oga-mörötĩ" (casa blanca) y de "la" ante "ánima" como consecuencia del préstamo, del uso artificial del artículo. e) Guaranización. El "que" español transformado en "ke". f) El plural guaraní dado por el contexto. El "algunas noches" parece aquí apocopado y sin embargo del contexto se desprende su pluralidad; otro tanto puede decirse del "nosotros solemos". g) El yopará. El párrafo es representativo del "uso alterno sucesivo de dos lenguas en el discurso" (el "code-switching" de Diebold). El yopará o "ñe'e serrucho" es la mezcla del español y el guaraní en la conversación.

En rigor, estamos ante un hablante bilingüe que aunque hable entremezclando los dos idiomas, lo hace utilizando recursos sintácticos y morfológicos guaraníes. Es decir piensa en guaraní para construir las frases (la confusión de segunda y tercera persona, el uso del indicativo en vez del subjuntivo). Y sin embargo no nos atrevemos a decir que la frase tenga una estructura guaraní. Veamos:

"No te de'cuida-ke, don Oiguen." puede traducirse al guaraní por

Ani (no) ke (que) re (tú) ye de'cuida te'i.

En resumen, existe un calco guaraní de esta frase y a pesar de ello, la misma tiene una estructura castellana que salta a la vista (No se vaya a descuidar don Eugen). Estaríamos pues ante un caso de influencia profunda del español en la estructura del guaraní (pensado en castellano y escrito en guaraní -o en yopará- como dice el prof. Morínigo) aunque el hablante recurre a módulos sintácticos y morfológicos guaraníes para expresarse. Es decir, la estructura de la frase es castellana pero los problemas de concordancia se resuelven según las normas del guaraní.

"El viejo señor Obispo".

2) "...mientras las balas perdidas silbaban su canto ciego se suindá entre las hojas" (Irueno, p.33).

El "suindá" en guaraní significa buho. Pero en una segunda acepción -según la prof. Beatriz Saquier Negrete- también significa "silbido que hacen las balas perdidas". De donde tendríamos en el vocablo guaraní un refuerzo conceptual y una imagen casi alegórica al mismo tiempo. Incluso es lícito pensar en un recurso anafórico. En cualquier caso se da una suerte de amplitud polisémica que adquiere el vocablo gracias al contexto en el que se halla inserto. Si a esto añadimos la carga emotivo-afectiva que sugieren tener los términos guaraníes entonces el texto se enriquece poéticamente gracias a esa única palabra guaraní.

Si el primer caso reproducía un lenguaje conversacional, aquí estamos ante una señal del estilo poético de Roa y del uso que hace del guaraní para conseguir estas imágenes.

3) "sombra, color, amandau kerambú de sonido." (Irueno, p.35).

"Amandau" es granizo y "kerambú" ruidoso, roncador, el que hace ruido, el que ronca. Sería entonces, "granizo ruidoso de sonido". Estamos pues ante una reducción de estructuras, ante una capacidad de síntesis del guaraní y ante una voz onomatopéyica.

4) "Por eso era el Paí, che Paí, ore Paí marangatú, ore Obispo-mi" (Irueno, p.31).

"Paí" es una guaranización de Padre, "ore" es el nuestro exclusivo, "marangatú" es bueno, virtuoso, la partícula "mi" es un diminutivo que también puede tener un valor afectivo. La traducción es por lo tanto "nuestro sacerdote bueno, nuestro Obispo querido".

Obsérvese la riqueza expresiva de la lengua india: "ore" significa nosotros pero excluye a los poderosos, a los dictadores, presidentes de facto, etc. del cuento; la partícula "mi" no sólo implica "querido", sino que también tiene una carga emocional, sentimental, muy fuerte que se logra con la entonación ("mi" entonces, aparte de su valor polisémico, paradójicamente funciona como una palabra "vacía" en el sentido que le daba Charles Bally). Finalmente, téngase en cuenta el estilo en esta oración. Hay una repetición de conceptos, de palabras, como buscando convencer pero no por el camino de la razón sino por el del sentimiento -otra nota distintiva de esta lengua americana-. (Los ejemplos 3 y 4 pertenecen a Beatriz Saguier pero también fueron utilizados por Rubén Bareiro Saguier en Toulouse).

5) Tropos guaraníes. "Paí Kangüe-atã": Padre Huesos-duros. En realidad "sacerdote terco, tozudo, que está en sus trece". Este es un buen ejemplo del carácter aglutinante del guaraní, al añadirse sílabas o palabras a la anterior se añaden conceptos nuevos, diferentes incluso a la simple suma de los anteriores. Por otra parte no deja de ser una sinécdoque (recurso semántico) ni una muestra de la capacidad de reducción estilística en el plano sintáctico. Las figuras de este tipo son abundantes en el cuento (los nombres de los mendigos Canuto Fysá-pe-trompo, uñas redondas como un trompo; María Yeongüé, María Cadáver, etc.). (Ejemplos nuestros).

"Audiencia privada"

6) "-¿Te va a atender la señor minitro?..."

"Humm...! Güeno entonces..." (Irueno, p.68). (Ejemplo nuestro).*

Se puede apreciar en este diálogo el uso del artículo castellano "la" (que normalmente se usa en guaraní paraguayo para el singular sea masculino o femenino). Es un préstamo que ha hecho el guaraní del español ya que como se recordará no hay artículo en guaraní. Igualmente vuelven a hacerse patentes el apócope, corrupciones de hispanismos -güeno por bueno como antes no-jotro' por nosotros- y ante el "Humm" estamos ante una respuesta de contenido nocional vago (una de las bases lingüísticas de la oración guaraní típica, según Marcos Morínigo, "Influencias...", p.244).

"Regreso"

7) "-Jhëe, pero yo ko soy un inútil, un enfermo." (Irueno, p.102). (El subrayado es nuestro). (Ejemplo de Beatriz Usher).

"Cuando a un guaranihablante que se expresa en castellano paraguayo se interroga esperando una respuesta "sí" es muy probable que conteste hë (hëëaa veces hũ, hũũ, etc., guturonasal), que es una de las formas en que se expresa la afirmación en guaraní, tal vez como herencia de la madre india. "La lengua de las mujeres tiene en guaraní un sistema de interjección propia, que con la terminología de parentesco, constituye un sistema de diferenciación frente al lenguaje varonil. Para la afirmación "ta" varonil está el hã de las mujeres; y por supuesto para el guaraní paraguayo ha quedado el hë para los hombres y mujeres" (Meliá, "Diglosia..." en Suplemento Antropológico, Vol. 8, nº 1-2, pp.137-138). Es fácil comprobar el empleo de esta forma interferente en los niños escolares que aprenden castellano, y aún en adultos, de que este modo afirmativo se reviste del carácter espontáneo de la interjección." (Beatriz Usher, op.cit., pp.99-100).

Este ejemplo es sintomático de dos cosas: la conservación de un aspecto "femenino" del guaraní que se asimiló al guaraní paraguayo y al castellano paraguayo por motivos socio-históricos (es la madre india la que conserva el idioma y lo transmite al hijo preservando la lengua de las guerras que diezmaron la población) y la integración total del vocablo a la estructura española funcionando como una afirmación y casi como una interjección al mismo tiempo. Además en esa palabra guaraní se condensan dos características muy marcadas de esta lengua aborigen: el matiz emocional y el contenido nocional vago.

* El lingüista español Germán De Granda se ha ocupado de este ejemplo por separado en un trabajo que encontramos posteriormente a la presentación del -- nuestro. Ver Bibliografía.

8) "...Quién sabe qué pa le habré hecho..." (Irueno, p.173) (Ej. de B. Usher).

"En guaraní la marca gramatical de pregunta es la partícula PA (PIKO, PIO, PIPO) pospuesta al verbo: OúnePA -¿vendrá?, con entonación DESCENDENTE.

El castellano paraguayo ha incorporado esta partícula, por ejemplo: ¿Vas a tomar PA un refresco?, con entonación DESCENDENTE." (Beatriz Usher, op.cit., p.110).

9) "comer so' o todo'lo día" (Irueno, p.102). (El ejemplo es nuestro).

Tenemos la inclusión del léxico "so'o" (carne), el apócope y sobre to do un excelente ejemplo del uso "guaraní" del artículo lo. En guaraní no hay artículo y se ha incorporado el uso del artículo hispánico lo para designar el plural (sea masculino o femenino). Por ello, a partir de la presencia de lo ya está dada la idea de plural en el contexto y se guaraniza el sustantivo apocopándolo (la s de días se vuelve innecesaria): día.

La construcción es evidentemente española -comer carne todos los días- pero la falta de plural hispano en la última palabra y la presencia del artículo lo señalan la adopción de un criterio morfológico-sintáctico guaraní.

"El karuguá"

10) "Paí Gonzale siempre dice luego eso en la ilesia," (Irueno, p.129). (Ej. nuestro).

Dejando a un lado las corrupciones de hispanismos (las dos últimas palabras) y las guaranizaciones queremos centrar la atención aquí en la palabra luego. Es una palabra de contenido nocional lento o vago -en el sentido que le atribuye el prof. Morínigo- y aunque sea un vocablo hispano y la frase, pese a sus deformaciones y guaranizaciones, sea totalmente castellana, su inclusión denota la presencia del sustrato guaraní de un modo más elaborado en la prosa de Roa.

11) "Lo soldado creíte al principio que etaba muy contento." (Irueno, p.140). (Ejemplo nuestro).

La versión correcta es: Los soldados creyeron al principio que estaba muy contento. Vuelve a detectarse el apócope y también el uso del lo como artículo plural revertido al español. Pero lo verdaderamente destacable es la discordancia entre el sujeto y el verbo. El creíte (creíste) en vez de cre-

yeron es otro síntoma de la influencia del guaraní sobre el castellano que se habla en el Paraguay pues el verbo en guaraní carece de conjugación (según Guasch, cit. por Usher). Obviamente Roa reproduce el lenguaje conversacional del campesino paraguayo como en los casos anteriores.

"Pirulí"

12) "Le quebranta a cada paso hasta los huesos del alma..." (Irueno, p.147) (Ejemplo nuestro).

Debiera decir: "La quebranta..." puesto que reemplaza a Eleuteria (objeto directo).

"El sistema pronominal español dispone de las formas LE, LO, LA y sus plurales para los complementarios oblicuos de tercera persona. Las distinciones casuales señalan LO, LA, LOS, LAS, para el acusativo y, correlativo de éstos, refiriéndose a los mismos conceptos sustantivos, LE, LE, LES, LES, para el dativo. La Gramática de la Academia Española tolera el uso de LE como complemento directo masculino, pero recomienda que su empleo se limite a la referencia a hombre y no se extienda a cosas.

En contraste, el sistema guaraní carece de formas equivalentes a las nombradas. Para el complemento directo e indirecto emplea ICHUPE que significa esencialmente A EL, como ICHUPE KUERA, A ELLOS, para el masculino y femenino.

El castellano paraguayo ha adoptado, supliendo esa carencia la forma LE (S), tanto para el pronombre complemento directo como para el indirecto de persona. Probablemente es herencia del español del siglo XVI... tanto en Ecuador como en Paraguay, se oye con gran frecuencia el LE pronombre complemento femenino directo en lugar de LA..." (Beatriz Usher, op.cit., p.52).

Lo que Usher llama complemento directo y/o indirecto (masculino y/o femenino) en una terminología más actualizada se llama objeto directo (acusativo latino) o indirecto (dativo correspondiente). Si en Castilla, Ecuador y Paraguay -a diferencia del resto del mundo hispánico- se emplea LE en vez de LO, aquí estamos ante un caso menos usual de leísmo: el uso de LE por LA.

Lo que nos interesa destacar para nuestro tema es que si el origen del leísmo en el Paraguay es netamente hispánico, la opción del LE(S) podría haber estado condicionada por la carencia del guaraní en este aspecto. Dicho de otro modo, el guaraní puede haber influido en esta elección restrictiva (este LE de Paraguay es casi neutro como en el guaraní) aunque no es se

guro. De cualquier manera, este ejemplo pone de manifiesto una cierta tendencia al leísmo en Roa Bastos ya que aquí no se trata de un ejemplo de lenguaje conversacional entre sus personajes de ficción.

Referente al estilo, reiteramos, llama la atención la enorme cantidad de vocablos en guaraní -lo cual es comprensible ya que se trata de gente campesina-.

13) "Qué pikó voy a hacer un poco..." (Irueno, p. 166). (Ej. de Beatriz Usher).

En esta oración hay dos giros guaraníes que permiten suponer una influencia del guaraní en la construcción española de la frase: a) El uso de la partícula guaraní MI "Con sentido de falsa modestia, conmiseración... familiaridad" (Usher). En este caso, un poco. b) El sufijo TA, "... examinando la estructura verbal del guaraní, se observará que el verbo básico no con tiene, en principio, más que la significación del presente (a-mba'apo). Para el futuro -como para el pasado- según se ha dicho, son los sufijos los que expresan la modalidad temporal. En a-mba'apo-ta el verbo (mba'apo) va precedido de la característica temporal a y seguido del sufijo ta, que indica la realización inminente del hecho, un futuro próximo, matiz que no podría expresarse cabalmente con el simple futuro (trabajaré), por otra parte menos real, y más literario.

Estas características del futuro con "ta" pueden haber contribuido a la extraordinaria difusión del futuro con "ir + infinitivo" del castellano paraguayo. El guaraní ha privilegiado esta forma perifrástica como más adecuada para expresar el matiz temporal que se está tratando". (Usher, op. cit., p. 77). En este caso, ayapote: voy a hacer.

En síntesis, la expresión "voy a hacer un poco" equivale al original guaraní AYAPOTE.

"El trueno entre las hojas".

14) "- Aicheyaranga, Solano!" (Irueno, p. 215). (Ej. de Beatriz Usher).

La señora Usher menciona que el guaraní registra una variedad de palabras y giros que se utilizan como interjección. "A menudo, como testimonio del "jopara", aparecen en el castellano popular y coloquial paraguayo." (ibid., p. 114).

15) Existen muchos ejemplos en el texto de adjetivo pospuesto en guaraní: Buey Pyta (buey rojo), Oga moröti (casa blanca), Oga guasú (casa grande), Yasy möröti (luna blanca), Kuñá takú (mujer caliente), Vacá ñarö (vaca brava), Vacá pochy (vaca enojada). Todas estas expresiones aparecen escritas

en guaraní y luego traducidas como figuran entre paréntesis. Es interesante destacar que sin ser una norma fija, Roa tiene por costumbre anteponer el adjetivo al sustantivo cuando escribe normalmente: (ver los casos de "El ojo de la muerte" por ejemplo). Dicho de otro modo, mientras que el adjetivo calificativo pospuesto es una regla en el guaraní, el adjetivo antepuesto no lo es en el caso del estilo de Roa. Ahora bien, cuando Roa se refiere (en castellano) a Oga guasú o a Buey Pyta lo hace siempre posponiendo el adjetivo. Podría verse aquí si no una influencia del guaraní si un respeto del autor hacia los giros lingüísticos guaraníes. Quizá pueda decirse que estas expresiones están pensadas en guaraní y como tal, prácticamente traducidas al español. (Ejemplos nuestros).

16) "-Kuatí ref, patrón..." (Irueno, p.224). (Ej. nuestro).

Esta expresión guaraní es traducida por el propio autor -a través de uno de sus personajes- como papel de balde. El prof. Morínigo hace notar en su artículo tantas veces señalado que "kuatí" significaba en guaraní original dibujo. Luego, por el proceso de fusión cultural, comenzó a usarse esta palabra con el sentido de papel. Estamos pues ante un caso indirecto, refinado, de influencia del español sobre el guaraní.

17) "-La Vaca Brava le arregló a Ulogio Penayo". (Irueno, p.230).

"Su crueldad le sahumbaba, le sostenía." (Irueno, p.234). (Los ejemplos y los subrayados son nuestros).

Aquí tenemos un buen doble ejemplo de uso consciente e inconsciente de castellano paraguayo como consecuencia de la influencia del guaraní (ver caso 12). Es decir, en el primer ejemplo el leísmo se refleja en el lenguaje conversacional de uno de los personajes mientras que en el segundo el LE paraguayo aparece en un texto narrativo, lo que revela el uso del LE por parte de Roa Bastos en su estilo de escribir.

Madera Quemada. "Kurupí"

18) "Todo se va arreglar..." (Madera, p.38). (Ej. de Beatriz Saguier).

La traducción literal es: oya reglapata. Este es un caso combinado de los casos 8 (partícula PA) y 13 (partícula TA). Esta combinación más la ausencia de la preposición a revelan la construcción guaraní de la frase.

19) "-¡Pero los Goiburú no van a dejar de balde su fechoría!" (Madera, p.39). (Ej. de Beatriz Saguier; el subrayado es nuestro).

La expresión correcta en español es: en balde. La expresión de balde

se traduce literalmente en guaraní como "ohéya reita". Esta expresión bilingüe pone de manifiesto una traducción del guaraní al español (pensado en guaraní y escrito en español). Asimismo indica la predilección del guaraní por el equivalente a la preposición española de.

20) "Únicamente vio que en la cintura del camino dos sombras furiosas e iguales saltaban sobre el jefe político..." (Madera, p.41). (Ejemplo de Beatriz Saguier; el subrayado es nuestro).

Este es otro ejemplo de expresión pensada en guaraní y escrita en español. El giro "en la cintura", aparte de ser poco frecuente en castellano, es una traducción de un giro guaraní que significa en el medio, es decir en la cintura: tape ku'a.

21) "Como empayenada por el milagro". (Madera, p.15). (Ejemplo de Beatriz Saguier).

La palabra empayenada es una hispanización de la voz guaraní payé que aquí aparece verbalizada según módulos hispanos. Payé significa exorcisar pero hoy es sinónimo de amuleto.

22) "-Ya se habrán cansado luego de tirar en el Chaco." (Madera, p.44). (Ejemplo de Beatriz Saguier).

La palabra luego tiene un contenido "vacío" a la manera de Bally. Es decir tiene un componente emocional. Por otra parte la expresión cansado luego se puede traducir por kaneo na donde la partícula guaraní tiene el mismo matiz emotivo que luego. En otros términos, aquí se da una transferencia no sólo del contenido sino también de sentimiento: es un fragmento de oración pensado y sentido en guaraní.

23) "¡Mi cuña es mi cuña...do!". (Madera, p.28). (Ejemplo de Bareiro Saguier).

La palabra cuña (la segunda) tiene un doble significado aquí: por un lado -en guaraní- alude a la mujer (del protagonista) y por otra parte es el inicio de la palabra cuñado -en castellano-. Y es que Melitón Isasi no va al frente gracias al hermano de su mujer quien le ha evitado esta obligación. En otras palabras lo que lo salva es el estar casado con su esposa. La palabra cuña se convierte así en un ejemplo de sincretismo semántico y es un buen índice de las posibilidades expresivas que ofrece a un escritor el manejar dos lenguas simultáneamente. La primera voz cuña, obviamente aquí tiene el sentido de

24) "...para arrastrarlo corriendo, corriendito, a la sacristía." (Madera, p.29). (Ejemplo nuestro).

Corriendo se dice en guaraní ñanivo y corriendito ñanivoní. Aparte de estar pensadas en guaraní estas palabras castellanas, el diminutivo señala la presencia del factor emotivo. El guaraní trata de convencer por la vía de los sentimientos y no por el camino de la razón.

Moriencia

"Nonato"

25) "Es Panchito no más." (Moriencia, p.19). (Ejemplo de Bereiro Saguier).

Tenemos aquí una manifestación de contenido emocional (no más) que posiblemente sea una influencia del guaraní. Es decir una influencia de tipo anímico pues no se trata aquí de recursos morfológicos o sintácticos. La expresión "no más" no cumple en rigor ninguna función en la oración. Está orientada al sentimiento del interlocutor para producir en éste una reacción benigna. Es, obviamente, una voz de sentido.

"El aserradero"

26) "No olviden kena che ra'y kuera, que siempre debemos ayudarnos lo uno a lo otro..." (Moriencia, p. 23). (Ejemplo de Beatriz Usher). (El subrayado es nuestro). "Siguiendo al Padre Guasch, el imperativo es la forma del verbo por la que mandamos o prohibimos algo. Estrictamente hablando se refiere sólo a las segundas personas de singular y plural... Las partículas que refuerzan el imperativo son: KE, NA, KENA, NAKATU, KATUETE, KATUETEI, etc.

Las partículas que suavizan el mandato convirtiéndolo en insinuación, súplica o forma cortés son: MI, MIMÉ, MO, MIMO, MINA, MIPA, etc.

Estas partículas son sufijos, pero otras se anteponen al infinitivo: KE, KENA y NA; esta última puede aparecer como prefijo y sufijo a la vez...

El castellano paraguayo presenta huellas evidentes de las características señaladas para el imperativo guaraní".

Más adelante dice la autora refiriéndose al imperativo con partículas reforzativas y exhortativas.

"El guaraníhablante que se expresa en castellano, frecuentemente emplea el imperativo reforzándolo con las partículas propias de esta forma en guaraní. Algunas veces las emplea traducidas; otras, en su forma de origen, y hasta mezclando una partícula guaraní con otra traducida al castellano." (ibid., p.82).

Esta cita extensa y este ejemplo perteneciente a otro cuento sirven para reforzar el caso anterior. En efecto, hay una expresión imperativa pero la misma está dulcificada por la partícula guaraní. De este modo pasa al castellano, a la sintaxis castellana incluso, un giro aborigen que contiene una carga semántica y afectiva.

"Moriencia"

27) "¡Eá, cómo no, si hasta su ropa yo le hacía!" (Moriencia, p.11). (Ejemplo de Bareiro Saguier).

En este caso se superponen el contenido sentimental y el aspecto notional vago, incierto ("si hasta su ropa yo le hacía", con esta frase la hablante trata de decir que efectivamente sí conocía y muy bien a Chepé Bólivar).

"Bajo el puente"

28) "De no, la comida es de otro gusto." (Moriencia, p.25). (Ejemplo usado tanto por Beatriz Saguier como por Rubén Bareiro Saguier).

Estamos ante un caso de transformación semántica: "de no" en lugar de "si no". Debido quizá al escaso uso del condicional en guaraní. Este giro extraño en español revelaría un posible calco mental guaraní.

29) "Por qué no come, le dijo taitá. Y el viejo: De noche no. Usted ya sabe, don Chiquito. Si no hay luz sobre mi comida, no puedo comer... Taitá y el maestro nunca se entendieron. Con el maestro nos pasó que lo empezamos a conocer cuando se desgració bajo el puente. Y ya para ese entonces tenía más de sesenta años. Un poco encorvado el espinazo nomás; pero sabía ponerse derecho cuando quería. Mayormente en la fiesta de la Natividad, que en Itacuruví empieza un día antes del 24 y se alarga, a remezones, hasta la Epifanía... El redoblante y alférez mayor de la cofradía de mariscadores... El pecho muy abombado en la figura pequeña. Reventaba en un tronido el redoble mientras el malón salvaje robaba al Niño-de-Cabellos-Rojos. Doscientos años después, jinetes de sudadas camisetas de fútbol lo traían a salvo. Sólo entonces el redoble paraba." (Moriencia, pp.25-26). (Ejemplo nuestro a partir de unas ideas expresadas por Bareiro Saguier en Toulouse).

Tenemos aquí varios "saltos". Se pasa bruscamente de una idea a otra y se vuelve a la anterior de repente. Hay pues quiebras entre trozo y trozo.

Es decir, una progresión de impulsos de tipo emocional y no racional (se pasa del diálogo, -relatado por el hijo de don Chiquito- a la falta de entendimiento entre los personajes, luego se pasa al maestro, a su edad, a su tipo físico; después se salta a la fiesta, se vuelve a su aspecto físico, otra vez a la fiesta religiosa, hay un salto de referencia temporal y se vuelve nuevamente al redoble del tambor; todo esto casi superpuesto, yendo de una cosa a otra y volviendo que pondría de manifiesto una narración subjetiva, llena de emoción). Habría un ritmo guaraní, entrecortado, en suma. "Ración de león".

30) "Lo oímos quejarse despacito... igualito a un matungo... ¿Cómo es la enanita?, pregunté al Nesú... era linda y rubiecita... la Carmencita Rolón ya anduvo repartiendo las entradas que había comprado con el burro muerto... recibía su valecito amarillo..." (Moriencia, p.39). (Ejemplo nuestro). (Subrayado nuestro).

Tenemos en este ejemplo una abundancia de diminutivos que le dan un tono cariñoso al contexto. Podría tratarse de una influencia muy subterránea del diminutivo guaraní que presenta esta característica en un párrafo de habla castellana. Esta idea se refuerza con dos ejemplos similares que presentan el prof. Bareiro Saguier en Toulouse (que pueden encontrarse en las páginas 18 y 20 de Moriencia) en donde se pueden contabilizar cinco y hasta seis casos de diminutivo en párrafos breves. De cualquier modo, cabe señalar que estos casos 29 y 30 han sido objetados por el prof. Bernard Pottier.

Hijo de hombre

31) "Descubrí el inconfundible rumor de los machetes marca Gallo de la jefatura, asordados por los ponchos de los tajhachís." (Hijo de hombre, p. 35). (Ejemplo de Beatriz Usher; subrayado nuestro).

Estamos ante un caso de un guaranismo con morfología castellana. El tajhachi es el agente de policía.

32) "El aire de aquella época inescrutable nos sapecaba la cara a través de la boca del anciano." (Hijo de hombre, p.15). (Ejemplo de Beatriz Saguier).

Aquí tenemos una verbalización con módulos hispánicos de un verbo guaraní. Sapecar significa el paso de las yerbas por el fuego.

33) "El éxodo de la Guerra Grande llenó de "entierros" esta región de valles azules." (Hijo de hombre, p.53). (Ejemplo nuestro).

La región se caracteriza por su color verde. Tanto que se llama al cerro del lugar Cerro Verde. Pues bien, en guaraní no se distingue el verde del azul, o mejor, se considera a ambos como variantes tonales de un mismo color y se lo denomina bajo un mismo nombre: rovy. Estamos entonces ante un caso de influencia inconsciente del guaraní en Roa que es bilingüe.

34) "Vamos al bolicho de Cantalicio para bautizar tu regreso..." (Hijo de hombre, p.257). (Ejemplo nuestro).

En el campo, el campesino que tiene como lengua materna el guaraní al tomar contacto con el español acostumbra a masculinizar con una o final las palabras que se refieren a personas o cosas de género masculino. Boliche, voz rioplatense que designa un local a mitad de camino entre una tienda y una fonda es aquí masculinizado con una o final. Otros casos son: sinvergüen por sinvergüenza, embromista (corrupción de bromista con un sentido hiriente) por bromista, etc.

35) "Dame sí un jarro bien lleno de tu aloja." (Hijo de hombre, p.153). (Ejemplo nuestro). (Subrayado nuestro).

El guaraní tiene tendencia a abusar del posesivo cuando se refiere a objetos de pertenencia personal. Este sería un posible caso de abuso del posesivo guaraní transferido al castellano ya que la frase correcta en español sería "...un jarro bien lleno de aloja."

36) "Lo apodaban a sus espaldas Juan Kirusú, o Kirusú, simplemente, porque era eso: la sombra de la cruz en que penaban los peones. Y también porque la punta del látigo de Chaparro sabía vibrar rápida y mortal como la víbora de la cruz." (Hijo de hombre, p.85). (Ejemplo nuestro).

Kirusú es una guaranización de cruz y aquí el vocablo guaranizado le permite al autor hacer uso del carácter aglutinante de la lengua india. Como el mismo texto indica Kirusú alude al martirio de Cristo y a la víbora de la cruz. El valor polisémico del guaraní le permite a Roa sintetizar estructuras, amén de ser un buen ejemplo de asimilación del español al guaraní.

Yo el Supremo

37) "... yo malicio que uno de estos mis animalitos podría aliviar los males de Su Excelencia." (Yo el Supremo, p.33). (Ejemplo nuestro).

Estamos ante un doble caso de influencia del guaraní: a) malicia, voz del castellano arcaico se ha incorporado al guaraní verbalizándose (aquí aparece en un contexto castellano pero verbalizada); b) volvemos a encontrar un posesivo superfluo ("... estos mis animalitos") que nos remite al caso 35.

38) "Silencio demasiado". (Yo el Supremo, p.21). (Ejemplo de Bareiro Saguier).

"El paraguayo que habla en castellano suele confundir (como le sucedía al hebreo antiguo) la idea de superlativo con la idea de exceso, que ya resulta defecto, usando del adverbio "demasiado" en vez de "muy"; señal de que en guaraní el sufijo ETEREI puede significar los dos adverbios "muy" y "demasiado" (Guasch, p.94). Esta cita de Guasch que reproduce Usher se completa con un pensamiento de la autora: "En el habla popular es frecuentísimo el empleo de ETEREI como "masiado" o "masiao". (Usher, *op.cit.*, p.47).

La expresión correcta en español sería entonces "Mucho silencio" y el "Silencio demasiado" sería traducible por "Silencio ETEREI". Estamos pues ante una estructura guaraní.

39) "Para mí que esos hijos-del-diablo no son, sino que se hacen..." (Yo el Supremo, p.25). (Ej. nuestro).

Hijos-del-diablo es una transcripción literal del insulto guaraní AÑA MEMBY KUERA. Tiene el significado intrínseco de un insulto teológico: hijos del diablo homosexual (pues MEMBY significa hijo dicho por la mujer; KUERA es el plural).

40) "¡Váyase a su casa, hijo de la diabla!" (Yo el Supremo, p.90). (Ej. nuestro).

Este caso conecta con el anterior. En una segunda acepción se podría tomar la palabra MEMBY como alusión a un AÑA de condición femenina. En otros términos, AÑA MEMBY puede significar hijo de la diabla (mujer mala).

41) "Cópula de metáforas y metáforas." (Yo el Supremo, p.59). (Ej. nuestro).

"Metáforo" es otra posible masculinización, producto del hábito campesino paraguayo ya referido. Aquí se lo utiliza con fines semánticos.

Cabrían muchos otros ejemplos como el de "mano-rata-náufraga" en el que puede observarse una síntesis de estructuras (meno náufraga como una rata), una aglutinación de palabras similar a la aglutinación de sílabas para añadir conceptos que se da en el guaraní. Recuérdese en este sentido el caso del nombre Pipio lín comentado oportunamente. Este ejemplo apoya en cierto modo la idea de Barsiro (técnicas lingüísticas guaraníes aplicadas al español en esta obra).
Conclusiones.

Es posible constatar el uso consciente que hace Roa de estos elementos - a lo largo de estos ejemplos. Pero también puede notarse el uso inconsciente (en los casos de leísmo, el rovy para el azul y el verde, el exceso de diminutivos, etc.). Igualmente se aprecia que la interferencia de ambas lenguas afecta a todo tipo de palabras y a distintas partes de la oración, aunque no puede decirse que con una influencia negativa. Más bien al contrario.

Veamos algunos ejemplos.

En principio podemos clasificarlos en tres categorías: a) criterios no basados en la significación (morfológicos y sintácticos): casos 1, 6, 8, 9, 12, 13, 19 ó 21; b) criterios basados en la significación (semánticos): casos 16, 20, 23 ó 36; c) voces de sentido (contenido emotivo): casos 4, 6, 14, 24, 29 ó 30. Al final, haremos una evaluación global atendiendo también al aspecto mítico.

B) La mitología guaraní en la ficción de Roa Bastos.

Haciendo un rápido recuento de lo tratado en páginas anteriores recordemos algunos elementos de la mitología guaraní utilizados por Roa en El trueno entre las hojas: los cuatro elementos primarios, la palabra trueno, la lucha - entre el indio y el lobo pe ("Carpincheros"); el Pora, el Luisón, el Pombero, la boa del paraíso Apapokuva ("Pirulí"); el tigre azul, también de origen Apapokuva ("La rogativa"); el yasy-yateré, el agua de la corona de plumas de ñamandú de la cosmogonía Mbyá, el culto del árbol y el culto del esqueleto ("La tumba viva"). En las obras siguientes hemos dejado a un lado el elemento mítico -o nos ocupamos de él marginalmente- para centrarnos en otros aspectos.

Ahora retomamos el tema continuando con la cuentística y dejamos las dos novelas al final. Se excluye de este apartado el libro El baldío que concentra su temática en el exilio paraguayo.

El análisis de Moriencia bajo el prisma del mito se nos aparece enfrentado con la interpretación que hemos hecho de este texto interconectado con la obra total de Roa (la fusión de la infancia de Roa 1 con su novela Hijo de hombre). Pero esto no es incompatible en realidad. Es más bien una muestra de las muchas lecturas posibles que admite la obra del escritor. Interpretación que debe ser completada por la lectura personal de cada lector.

Moriencia

Martin Lienhard ha hecho un trabajo prácticamente único sobre el sus trato mitológico guaraní, denso y extremadamente profundo, que se encuentra en Moriencia. El crítico ginebrino ha escogido el conjunto de cinco cuentos que componen la primera parte del volumen de cuentos y que da título al libro. Para Lienhard "la présence mythologique est la plus souterraine, la moins explicite" de todos los textos de Roa Bastos. A este respecto hay un pasaje que muestra sobradamente lo antedicho:

"Una sarta de huérfanos perdidos en las tinieblas primigenias, una hilera de ánimas en pena que van a pagar sus diezmos en la puerta del purgatorio; así estaban mis compañeros removiéndose en las sombras del baldío, cerca de las jaulas" (Moriencia, p.40)

Siempre según Lienhard, "Les "ténèbres primitives" sortent directement des récits cosmogoniques guaraní, alors que les "âmes en peine" relèvent à la fois du catholicisme et de la pensée guaraní. Ce passage se situe de façon parodique face au "texte" guaraní et catholique." (271).

Uno de los aspectos más destacables de la factura mítica de este conjunto de relatos de Roa lo constituye la composición "mitológica" del texto. La interpretación que del mismo ha hecho nuestro crítico es tan clara y penetrante que estimamos necesario transcribirla textualmente: "La forme extérieure du récit nous fournit peut-être déjà des éléments. Moriencia se compose de cinq fragments appelés "contes"... dont deux au moins ont été publiés séparément et antérieurement: Nonato (Non-ná) et Bajo el puente (Sous le pont). J'ignore s'ils ont été réélaborés pour Moriencia, mais toujours est-il que nous sommes face à un récit dont les parties possèdent une certaine autonomie et qui n'ont pas été directement conçues pour faire partie de Moriencia. N'est-ce pas le procédé même de la production mythique qui, à partir d'éléments hétérogènes, élabore une nouvelle pertinence, où toutefois les éléments constitutifs sont encore visibles et agissants? Il est vrai que d'autres récits, non susceptibles de "séquelles" mythologiques dans leur texte, peuvent avoir été élaborés d'une façon semblable, mais dans notre contexte, ce phénomène prend une valeur particulière." (272).

(271).- Martin Lienhard. "Mythologie guaraní, fiction et histoire dans Moriencia d' Augusto Roa Bastos", p.3. Ponencia presentada en Toulouse en el Coloquio Internacional sobre la obra de Roa Bastos en marzo del 79. Cortesía del prof. Lienhard.

(272).- ibid.

Es decir, la estructura de este conjunto de historias, a mitad de camino entre una novela y un conjunto de cuentos, de interrelaciones casi invisibles pero muy reales guardaría una similitud, un paralelo, evidente_{te} mente premeditada con la recopilación de las antiguas sagas europeas. De este modo el autor -"indirectamente"- se nos presenta como una especie de Homero moderno.

Algunos temas míticos. a) La vuelta a los orígenes. Para Lienhard los cuentos de Moriencia "ont une remarquable tendance à ressembler au chat qui se mord la queue." Veamos los textos de Roa:

"Todo como al principio, y nosotros con las ganas de que volviera a empezar". (Moriencia, p.52).

(La frase pertenece a "Cuerpo presente").

"La gente salía a montones del circo con la música de la banda. Como al principio, pero al revés". (Moriencia, p. 42).

(La frase pertenece a "Ración de león").

"...NO HAY MAS QUE EL PRINCIPIO Y LO QUE ESTA ANTES DEL PRINCIPIO..." (Moriencia, p.13).

(La frase pertenece a "Moriencia").

"Dans Bajo el puente, le vieil instituteur qui se noie sous le pont se transforme curieusement en nouveau-né: tout peut donc recommencer. Ce dernier fait est lié à des éléments mythologiques guaraní spécifiques, et nous y reviendrons. Pour l'instant, nous constatons que le mouvement narratif de ces contes tend non pas vers une fin (comme la mort de l'instituteur pourrait faire croire), mais vers le début... La question du lecteur n'est pas "comment cela finira-t-il?", mais "comment cela a-t-il commencé?" ().

Haciendo una evaluación global puede admitirse que gracias a recursos técnicos narrativos -e incluso de contenido- que ensamblan perfectamente con el aspecto caleidoscópico de este multi-relato, el autor nos remite constantemente al principio, al génesis de este complejo de historias en donde el componente guaraní, precolombino incluso, está sutilmente integrado a la fábula.

b) La madera y la palabra. "Deux des protagonistes du récit, le maître Cristaldo et le télégraphiste Chepé Bolívar, se trouvent étroitement associés

(273).- ibid,p.5.

par deux objets qui leur sont propres, un canoé et un cercueil. Le canoé de Cristaldo, dit le texte, ressemble au cercueil de Chepé; en tant que canoé, le cercueil est même supérieur au vrai canoé de Cristaldo. L'instituteur, propriétaire du canoé, a comme fonction de transmettre sa parole à ses élèves. Il est en outre tambour-major de la confrérie des pêcheurs de coquillages, et de façon générale, toute son existence est liée au tambour.(...) Le père de Cristaldo est lié jusque dans son cercueil à sa guitarre, autre instrument de communication fabriqué en bois creux... Le personnage de Cristaldo est donc bien intégré dans le noyau d'associations de cèdre et de la parole-âme. Chepé Bolívar, propriétaire du cercueil sculpté, est lié, lui aussi, à la parole, d'abord par son métier de télégraphiste. Signalons que le télégraphe présente une analogie frappante avec le tambour." (274).

En síntesis puede decirse que Cristaldo, su padre y Chepé Bolívar tienen en común el estar estrechamente vinculados con instrumentos de madera (el tambor, la guitarra, el telégrafo, respectivamente; incluso con una canoa y un ataúd). Pero estos instrumentos de madera son además vehículos de comunicación: musicales, de telecomunicaciones, de transporte e incluso de comunicación con el más allá, el ataúd. Por otra parte, los tres hacen uso de la palabra con un sentido casi sagrado: el maestro enseña, su padre era un revolucionario, Chepé jugó un papel decisivo con su instrumento de madera transmisor de palabras en un momento crítico. Dicho de otro modo, hay una constante referencia -que raya con lo subliminal- a uno de los temas mitológicos guaraníes por excelencia: el de la palabra-álma que brota del árbol sagrado (el cedro). Puede decirse que el autor ha llevado a cabo una estupenda transferencia de estos elementos y situaciones míticas a su obra de ficción a la que quedan perfectamente incorporados. Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que el mito es utilizado conscientemente en función de la trama de la fábula.

c) Desdoblamiento. Para Lienhard el desdoblamiento es un elemento clave del pensamiento guaraní en el interior del texto mismo. "Le cercueil de Chepé Bolívar, nous l'avons vu, est à la fois identique et différent du canoé de l'instituteur Cristaldo. En d'autres mots, il en constitue un double,

un autre aspect de la même chose. De même, les propriétaires respectifs de ces deux "moyens de communication et de transport", Chepé et Cristaldo, sont un seul personnage, un personnage dédoublé." (275). Por ello a la muerte de Bolívar, Cristaldo será considerado como la "sombra de un hombre" vista de costado.

Encontramos otros desdoblamientos en otros planos del relato: la voz del narrador que se desdobra en voz interior y voz dialogante, y la misma anécdota admite más de una variante.

d) La reencarnación. En "Bajo el puente" en cierto modo se da la situación del hijo que se convierte en ancestro de su propio padre. Esto tiene un punto de contacto con "certains enfants guaraní dont parle Nimuendajú et qui, en réincarnant un de leurs ancêtres, deviennent leurs propres grand-pères et sont appelés par leurs parents tujá, "vieux". La réincarnation (oicová jevú) fait partie des croyances des Apapocúva-Guaraní (...). Ce sont en général des enfants morts prématurément ou des personnes dont la mort paraît inacceptable à la communauté qui se réincarnent de cette façon. Le nouveau-né reprend la parole-âme et ce qui semble en être le signe, le nom du défunt." (276).

El personaje central de "Nonato" ocupa un sitio particularísimo con respecto a este mito guaraní. El maestro Cristaldo vive preparándose para reencarnarse a partir de su muerte. Quizá por ello, cuando encuentren su cadáver tendrá la expresión de un niño. Incluso (en "Bajo el puente") al hablar a sus alumnos, les dirá cosas que "no eran de ese momento; habían pasado hacía mucho tiempo. O estaban por suceder. El vivía en espera." (Moderancia, p.28).

Pour Cristaldo, donc, le passé lointain et le futur sont indiscernables, ou plutôt, le passé se réincarne dans le futur. Cette idée, en tant que mécanisme narratif, est présente tout au long du récit. La guerre, toujours pareille à elle-même, se répète presque aussi inévitablement que le cycle annuel ou les représentations du cirque." (277).

Madera quemada

"Kurupí"

"El vicio del flamante jefe político no era la caña ni el juego: eran las mujeres jóvenes. Le arrojaban todo a todo más que nada, encendían en

(275).- ibid., p.8.

(276).- ibid., p.11.

(277).- ibid., p.12.

él un hambre cojuda más fuerte que su fuerza, con una avidez insaciable, alimentada de todo lo que en él era bestialidad solamente; una avidez rapaz lanzada contra lo que hay de más desamparado en el ser humano, el sexo, la única cosa que no sabe defenderse a sí misma." (Madera, p.20).

En este párrafo está resumido el carácter del protagonista que da título al cuento. Veamos ahora la idiosincracia del mito aborigen: "Kurupí en la imaginación popular es un indio retaco, feo, áspero como la corteza del Kurupikay, peludo, dueño de un falo extraordinario por sus dimensiones que lleva enroscado a la cintura. Aprisiona a las mozas del campo que andan solas..., las posee, mata o enloquece." (278).

A primera vista se aprecia un paralelo entre el dios aborigen y el protagonista. Más adelante el paralelo se extenderá al efecto que producen tanto Kurupí como el jefe político en la comunidad.

"Kurupí apareció entre nosotros!"

Susurraban en guaraní los viejos, entre sarcásticos y atemorizados, aludiendo al jefe político con el nombre del lúbrico mito ancestral.

-¡Hay que pegar bien el traste a la tepia cuando pasa Melitón Isasi!
-dijo uno.

El dicho se redondeó pronto en refrán." (Madera, p.25)

Con estas dos citas queda patente el uso del mito en provecho de la fábula. Roa ensambla perfectamente la superstición a la historia, y se sirve de ella. Así se incorpora un elemento semántico que influirá incluso en el estilo del autor. Es más, hay una cuota de ironía porque Kurupí tiene como virtud proteger a la gente y al bosque y Melitón Isasi es un hombre que elude su obligación de ir a la guerra y por el contrario se ocupa de perseguir a los infractores y enviarlos al frente.

El pollito de fuego.

En este cuento infantil el pollito lucha contra una víbora que simboliza el mal. No es la primera vez que el autor recurre a éste símbolo. En el libro Ayú Rapytá se menciona que: "El primer ser que ensució la morada terrenal fue la víbora originaria; no es más que su imagen la que existe ahora en nuestra tierra..." (Ayú Rapytá, p.8). Podría tratarse por tanto de una influencia inconsciente de los mitos guaraníes en el autor por la reite-

ración de este símbolo.

Hijo de hombre.

"... He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos...

Y haré que vuelva a encarnarse el habla...

Después que se pierda este tiempo y un nuevo tiempo amanezca..."

(Himno de los muertos de los guaraníes) Epígrafe de la novela.

Este epígrafe junto con la profecía de Ezequiel constituyen una suerte de "leit-motiv" a lo largo de toda la obra. Dicho de otro modo, la cita cristiana y el canto sagrado indígena forman un marcapaso bifronte que actúa como una columna vertebral en la novela. La cita arriba transcripta no es literal sin embargo. Roa toma los versos que le convienen a su ficción. Véanse los versos del Himno original:

"...yo he de hacer que circule la palabra nuevamente
por los huesos de quienes portaran la vara-insignia,
y haré que vuelvan a encarnarse las almas,
dijo nuestro primer Padre." (Avvú..., p.17).

El libro del Génesis de los guaraníes también es aprovechado para recrear en la ficción el mito del fin del mundo cuando aparece el cometa HALLEY. Otra referencia mítica es la mención del murciélago cuando se alude a la muerte de Gaspar Mora. Como se recordará el murciélago es una de las deidades que guarda el paraíso indígena.

Yo el Supremo.

En esta novela se dan cita mitos de diversa procedencia: celtas, Mek's (grupo no guaraní), referencias a mitos clásicos griegos (Penélope, Deyanira y el centauro, etc.) y mitos guaraníes (el Pombero, el Colibrí, el mito de las tres almas, etc.) Hemos seleccionado los siguientes, en función de la adaptación de los mismos a la fábula de la obra.

1) "Todos los seres tienen dobles. Pero el doble del humano es uno y triple al mismo tiempo. A veces más. Cada una de estas almas es distinta a las demás pero a pesar de sus diferencias forman una sola. Digo al lenguera que pregunte al nivaklé si es como el misterio del cristianismo: Un solo Dios en tres Personas distintas. El hechicero se ríe... ¡Eso no es con nosotros... El alma primera se llama huevo. Luego está el alma-chica, situada en el centro. Rodeando totalmente al huevo está la cáscara o cuero... el vatjeche. Du-

ra corteza que protege el alma-blanda o médula... La tercer alma es vata-jpikl: la sombra." (Yo el Supremo, p.164). Aquí estamos ante un caso de tergiversación de mitos: el nivaklé es un indio no guaraní y relata a Francia un mito Mbyá. Mito que por otra parte encaja perfectamente con la trama y el argumento de la novela pues el Doctor Francia es un ser de ultratumba que no ha tomado conciencia de su condición de espectro.

2) "¡Remeda a la perfección mi propia voz, mi figura, mis movimientos, hasta el menor detalle! Se levanta. Saca de su escondrijo las llaves del arca de caudales... vociferando insultos contra cada uno de los sesenta y ocho traidores ajusticiados." (Yo el Supremo, p.411). Aquí estamos ante el tema del doble que es común a la literatura oral guaraní (como vimos en Moriencia) y a la literatura fantástica occidental y oriental. Como en el caso anterior el mito está al servicio del tema pues el protagonista se desdobra en un Francia privado y un Francia público; desdoblamiento que incide en la estructura misma de la obra.

3) Mateo Fleitas, ex funcionario del dictador, teje una manta para el Dr. Francia con la piel de unos murciélagos. Esta especie de Fenélope masculino tendría motivos para odiar al dictador y teniendo en cuenta que el murciélago es una deidad mortal guaraní, podría pensarse en una manta de características malignas. Incluso Fleitas se parecería vagamente al centauro que dio una túnica bañada en su sangre a la mujer de Hércules. Sin embargo, todo está invertido, como mirado a través de un espejo y la fusión de las cosmogonías griega y guaraní nos remiten a un ejemplo claro de sincretismo cultural al servicio de la obra.*

4) El episodio del "hipocentauro" (una especie de síntesis de fuerzas telúricas indígenas donde se funden varios mitos guaraníes) y la hija del gobernador Lázaro de Ribera está perfectamente hilvanado con una de las tantas proezas fantásticas de que hace gala el libro. Es una narración dentro de la narración que coexiste con un montaje de citas al pie de página (una cita a otra cita). Incluso alcanza los ribetes de una representación teatral ante los ojos del Príncipe de la Paz que se escapa de su retrato para felicitar al gobernador. Como vemos, se dan recursos cervantinos y shakespearianos de la mano con características que hacen pensar en Kurupí, el Pombero o el jaguar sin esfuerzo (pp. 264 y siguientes).

*Mateo Fleitas había sido separado de su cargo. Sin embargo en la novela está del lado de Francia y su manta de piel de murciélago presenta características positivas. De ahí que todo parece narrado a través de un espejo. El espejo estaría utilizado como recurso técnico entonces aunque por su persistencia en la obra de Roa se convierte también en tema.

Existen otros mitos en la novela: Francia quiere nacer del pensamiento de un hombre; cuando se menciona al río Paraguay se habla del Río-de-las-cornas. Esta organización de la traducción de la palabra Paraguay alude al Génesis Mbyá.

Conclusiones.

Hemos podido ver cómo el mito indígena ha sido usado en estas obras - desde diversos ángulos: epígrafe, estructura, argumento, leit-motiv; a veces conscientemente y otras inconscientemente. En ningún caso la intrusión de la cosmogonía guaraní parece haber afectado esta obra de características occidentales.

Conclusiones generales.

Al comienzo prometimos ver la interinfluencia entre ambos idiomas, el uso de mitos aborígenes, la función que cumplen en el texto. Creemos haber ofrecido un número suficiente de ejemplos en todos estos aspectos que permita aseverar la ventaja que supone la utilización simultánea de estos dos idiomas, de estas dos culturas.

Es posible que algunos ejemplos sean discutibles. Pero hay muchos que son inobjetables y son abundantes. Quizá no podamos demostrar nada pero sí mostrar la existencia de la convivencia de estos dos mundos en la prosa de Augusto Roa Bastos y los juegos de ingenio, las sutilezas verbales, difícilmente se hubieran podido lograr con un solo idioma. Por lo menos este tipo de pirotecnia verbal y mitológica. Nos atrevemos a repetir entonces, con el aval de estos casos, lo dicho por el prof. Morínigo, que el bilingüismo es "UNA INMENSA VENTAJA QUE HAY QUE CONSERVAR".

2) ENFOQUE DIACRONICO

En este apartado no nos proponemos una reiteración de las características de la obra de Roa que estimamos ya han sido suficientemente tratadas. No pretendemos por lo tanto hacer un catálogo. Lo que quisieramos es en un recorrido lo más escueto y denso posible mostrar la evolución de este escritor a través de las transformaciones que ha ido experimentando su obra en diversos planos.

Empezamos por los temas. En sus primeros cuentos aquillos son elementales (la historia del Obispo, de los carpincheros, algún asunto telúrico-fantástico, el retrato de un ministro desagradable, la atmósfera de su perstición de Santa Clara, el vagabundeo didáctico de Tacú). Las excepciones de su primer volumen de cuentos serían "La excavación" y "El karuguá". Ya en El baldío se detecta un tratamiento menos maniqueo de personajes y situaciones. Lo paraguayo aquí aflora bajo otras perspectivas: exilio real o latente, una cierta atmósfera paraguaya en el ambiente de Buenos Aires, el enfoque de la política del país desde dentro y fuera del mismo; es decir hay un desplazamiento de situaciones y temas concretos hacia un plano más abstracto, más profundo. Así, del tema de la explotación ("El trueno entre las hojas") se pasa al tema de la cultura paraguaya imbricándose ésta con aspectos de la literatura universal (Shakespeare, Cervantes). En Montecenia bajo el prisma aparente de unas evocaciones rurales se percibe la mirada del adulto, del adulto exiliado. A estas alturas lo literario como tema ya se ha fundido indisolublemente con los temas y asuntos paraguayos (situaciones cervantinas, fantásticas, sincretismo de personajes a partir de la infancia y de ficciones dentro de la ficción). La solidaridad que era tema constante de los primeros cuentos - en una dimensión que rayaba con lo idílico - ahora se nos presenta más quintaesenciada, apenas superada, incluso algo diluida. En este sentido El baldío representa un paso adelante con respecto a la propia Hijo de hombre.

En lo que toca al tratamiento de los personajes, al comienzo eran maniqueos, de una sola pieza, casi simbólicos. Hijo de hombre representa en este sentido una transición: todavía hay personajes químicamente puros como Cristóbal Jara, Gaspar Mora o incluso Salu'i que pesa de la prostitución a un cierto apostolado de un modo rotundo; Miguel Vera, y el médico ruso en menor medida, ya son sujetos más complejos, más humanos, más falibles. Con el gordo -y sus relaciones con el narrador- damos un salto cualitativo.

La complejidad espiritual de éste, su cuestionarse sobre la verdad y realidad de las cosas, sobre el lenguaje humano, lo convierten en un eslabón en el proceso de maduración de un tipo de personaje muy especial en la galería roaiana: Liberto, el exiliado que llega a cuestionarse la cultura humana, la imprenta, el mercado cultural -específicamente literario-. Por otra parte al instaurar dentro de la ficción un personaje-aje que recorre toda la obra recreando personajes y situaciones a partir de ficciones ya establecidas el autor consigue gradualmente una mayor densidad y complejidad en estos terrenos. En "Cerro Corá (1870)" llegará a confrontar la palabra oral y la palabra escrita y en "El opio de los pueblos" opondrá la cultura analfabeta de los selvícolas a la civilización occidental.

En el tratamiento del tiempo y el espacio también se puede constatar una progresiva complejidad: en los primeros relatos había digresiones temporales y localizaciones geográficas concretas; en Yo el Supremo -como se recordará- hay una multiplicidad/superposición de tiempos y espacios de diversa índole. Así, se llega incluso a un punto en que las coordenadas espacio-temporales desaparecen (ya en "El pájaro mosca" se hablaba de "recordar el futuro"). Otra faceta más de la progresión fictiva de Roa la tenemos en la cita que se dan en Yo el Supremo personajes y localidades de ficciones ajenas (de Bareiro y Casaccia).

Adentrándonos en el campo de los recursos técnicos tenemos en los inicios el predominio de una narración impersonal, luego la coexistencia de primera y tercera personas de la narración, posteriormente la combinación de éstas en función de la identificación del autor interno. Paralelamente va aumentando en la obra de Roa la multiplicidad de los puntos de vista. Incluso en un momento dado se vuelve una constante en su obra el enfrentamiento de versiones distintas del mismo hecho. Esto prácticamente se vuelve un método, un recurso técnico que termina convirtiéndose en un tema.

El guaraní, del que nos ocupamos en la sección anterior, pasa de la simple incorporación de vocablos aislados a combinaciones sofisticadas llegando incluso a un trasplante parcial de técnicas de la lengua india al castellano.

En lo que se refiere al estilo de Roa Bastos teníamos cierta prosa poética (que no se ha perdido), caricaturizaciones, algunas notas naturalistas

de dudoso gusto, un estilo narrativo autoritario-tradicional, cierto estereotipo, incluso racial, en los personajes, un lenguaje sinestésico y anafórico, etc. Igualmente podía captarse alguna huella de Borges en sus primeras obras. Luego estos matices fueron decantándose para empezar a coexistir el mundo de la realidad múltiple del Paraguay con el mundo literario convertido ya en tema de su ficción. De este modo, gradualmente, empieza a ocupar un sitio en sus obras el doble, la obra literaria dentro de la obra literaria, la técnica del narrador mentiroso, los datos fragmentados, parciales, que obligan tanto al personaje como al lector a buscar la realidad a tientas. Esta voluntad de estilo se conjugará con una determinada batería de instrumentos técnicos y así surgirá el reportaje, la investigación, el personaje periodista, los temas ambiguos que rozan la leyenda, la versión mitificada y/o ficcionalizada de éstos bajo una pátina de crónica objetiva. Esta temática y técnica dentro de la evolución roasiana es sintomática: paulatinamente ha desaparecido el autor erróneamente comprometido que en algún momento intentara hacer una literatura social en el sentido ingenuo del término para arribar a una postura ética y estética madura. Esto se trasunta en una actitud de ofrecer preguntas y no respuestas; dentro de la propia ficción los personajes buscan la verdad, indagan, se suman y confrontan opiniones y versiones que por otra parte se resuelven siempre en un terreno específicamente literario.

Existe un paralelo detectable entre el devenir de la historia y cultura del país y el tratamiento literario que Roa le da a sus obras. Hemos citado al comienzo de esta tesis que la historia de la literatura y cultura paraguayas es una historia de tramos unidos a destiempo. Y esto es aplicable a la estructura de Hijo de hombre. Recuérdese en este sentido que el segundo narrador debe investigar-completar, a veces defectuosamente al diario de Miguel Vera. Esto produce la sensación de que la novela es una especie de historia fragmentada, interrumpida, llena de elipsis. Este paralelo no ya con la mera estructura social paraguaya que ofrece su novela acercaría a la obra de Roa a la estructura de la cultura paraguaya. Esto aproximaría Hijo de hombre a las teorías de Lukács (la obra de arte que en su estructura guarda una relación con la estructura de la sociedad a la que pertenece). Yo el Supremo significaría un paso adelante desde cierto ángulo. Si Hijo de hombre representa la intrahistoria paraguaya, la historia del pueblo paraguayo a través de su Historia (lo que conlleva a resaltar al personaje colectivo), Yo el Supremo constituiría una interpretación

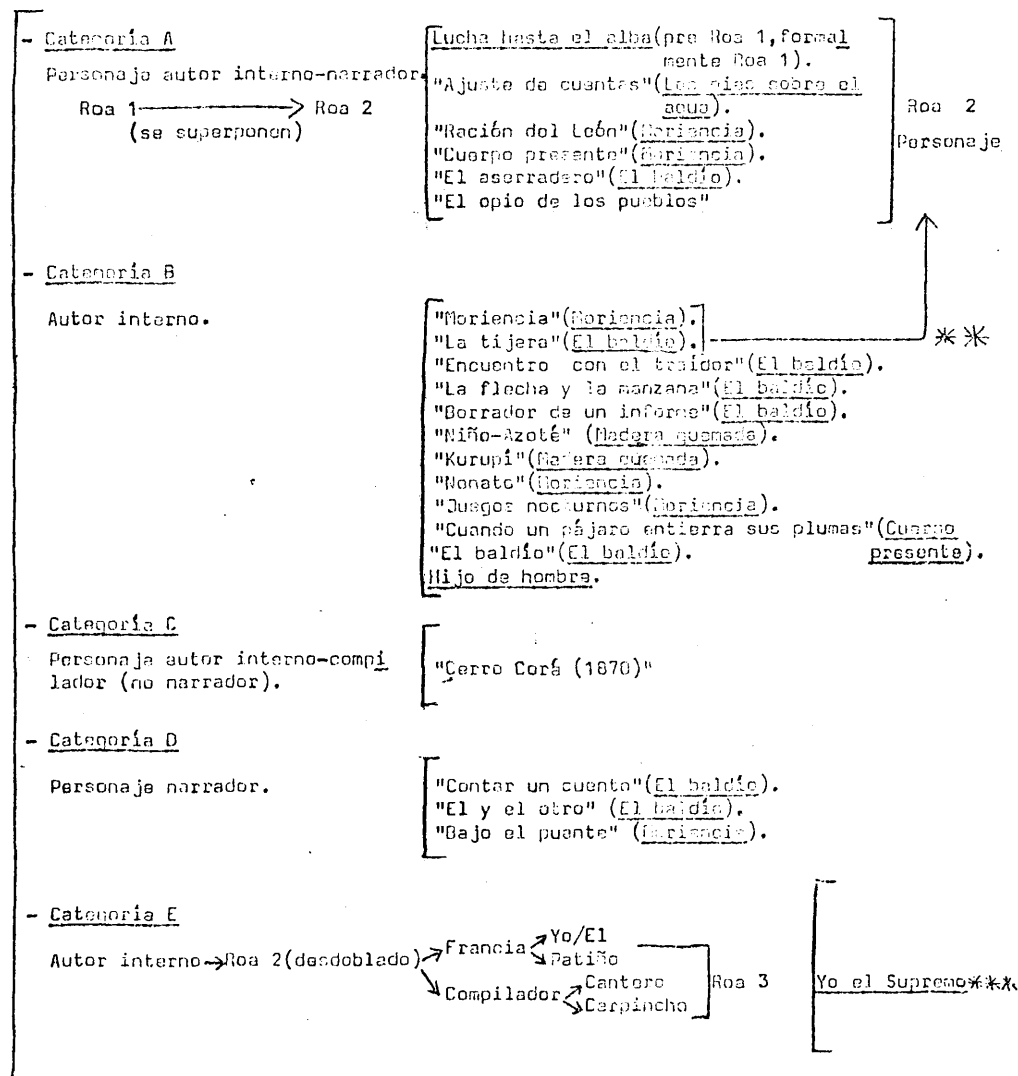
de la identidad, de la esencia de lo paraguayo desde sus orígenes, interpretación que por boca del personaje Francia nos da su autor (en suma tenemos aquí expuesta el punto de vista del autor, y a través de éste, del grupo socio-cultural al que pertenece con lo que desembucamos en una posición próxima al estructuralismo genético de Goldmann). Si nuestra interpretación es correcta cabría hablar de una doble evolución cualitativa en la obra de Roa Bastos: su tratamiento más elaborado del arte y materia del novelar y su evolución paralela y seguramente inconsciente del producto literario en lo que respecta al área de la sociología literaria.

Por todo lo expuesto creemos sino demostrado al menos haber mostrado un desarrollo paulatino pero evidente en el arte narrativo de Roa Bastos que nos permite contestar ciertos interrogantes que nos formuláramos casi al comienzo: estimamos que Augusto Roa Bastos es un creador literario (es escritor, es novelista, ha creado una malla literaria, un mundo de criaturas y situaciones que nos permite afirmar que se trata de un demiurgo). Si admitimos esta premisa el objetivo final del trabajo será saber cuál y cómo es ese mundo que ha creado Roa, qué leyes rigen su universo, qué jerarquía de valores y componentes lo dirigen.

3) ENFOQUE SINCRONICO

A lo largo de estas páginas hemos hablado con insistencia de Roa 1, de sus múltiples papeles desempeñados, de su condición de columna vertebral que unifica y da gravitación a toda la cosmogonía, al sistema literario de Roa Bastos. En tal sentido ofrecemos en la página 443 un cuadro expositivo de la función de Roa 1 en esta madeja narrativa. En Hijo de hombre y algunos cuentos interviene como autor interno, en otros como narrador, en un grupo especial de cuentos es personaje narrador pero narra ficciones que le pertenecen en las que se reserva el papel protagónico -de este modo se superponen Roa 1 como autor-narrador y como criatura de su propia ficción-, en "Cerro Corá (1870)" cumple el singular papel de personaje- autor interno y compilador pero excepto al inicio del cuento no narra (cede la voz de la narración a Carmena), por último en Yo el Supremo es un autor interno que está fuera de la novela pero dentro de la ficción y que a partir de esta situación se introduce en su propia ficción

ROA 1 COMO EJE VERTEBRAL DE LA FICCION ROAIANA (ENFOQUE SINCRONICO) *



*Se excluyen el trueno entre las hojas y otros cuentos independientes: "La rebelión", "Hermanos" y "El pájaro mosca" (pertencientes a El baldío y El pollito de fuego. Por ofrecer otra perspectiva unificadora ya tratada en su aparte correspondiente. Incluímos "El baldío" pues nos basamos en cierto lenguaje apologético que delata la identidad del autor interno.

**En "Moriencia" el protagonista es Libertor-Roa 2, el mismo de "Ración del León", "Cuerpo presente" o "El opio de los pueblos". En "La tijera" el exiliado funciona como si fuera Roa 2, sin que podamos afirmar que aquél sea identificable con Libertor. De ahí la situación fronteriza de estos cuentos ("Moriencia" y "La tijera") entre las categorías A y B. Estas dos categorías se encuentran en un mismo plano de ficción pero se resuelven con distintos recursos técnicos como se especifica.

***Para ver la relación autor personaje y al sistema de dobles remitirse a la p.405.

como personaje desdoblándose en un compilador-personaje y en el protagonista -admitiendo a partir de aquí nuevos desdoblamientos por partida doble-.

Sin embargo quisiéramos poner énfasis en este apartado en otros planos del quehacer literario que contribuyen a la sincronía, a dar cohesión a la obra de Roa como un todo orgánico. En primer lugar hay que mencionar las conexiones argumentales. En más de una ocasión pudimos conocer la identidad del autor interno por lazos argumentales que conectaban ciertos cuentos con otros en los que la autoría era patente. Ejemplo: por "Encuentro con el traidor" teníamos el nexo con Hijo de hombre y por las ficciones en el cuento a partir de la novela se nos aclaraba quien era el "autor". Pero para detectar a Roa 1 como autor de "La flecha y la manzana" o "La tijera" el único nexo lo establecía la inter-historia entre estos cuentos.

También el espacio y el tiempo, su localización, nos han sido útiles para sincronizar la obra de Roa. Cuando hablamos de Manorá sabemos que su protagonista es Liberto-Roa 2, cuando hablamos de Itakuruvi sabemos que el protagonista es Roa 1. Esto nos lleva a otro elemento que contribuye a la sincronía: los personajes. Los componentes arriba expuestos más la repetición de ciertas actitudes, frases y conductas combinadas de ciertos personajes nos han permitido descubrir diversas capas de ficción y la paternidad de unos personajes respecto de otros. Igualmente en ese sentido ha cooperado el uso coordinado de algunas voces de la narración que han sido cedidas en algún momento por alguien a alguien cambiándose así la persona de la narración y dando con ello indicio de su paternidad literaria.

Finalmente otro factor catalizador para esta sincronía ha sido la llamada voluntad de estilo puesto que para llegar a la verdad el lector como cualquier personaje se ha visto en la necesidad de indagar, cotejar, aproximarse a la verdad.

Hemos enunciado todos estos elementos no sólo para apoyar el elemento clave (Roa 1, autor/narrador según el caso) sino sobre todo para ofrecer, exponer la concatenación de estos resortes que interactúan sistemáticamente consiguiendo un entrelazamiento consistente.

III PARTE: TEXTO - CONTEXTO . *

En la primera parte nos hemos extendido en consideraciones sobre la historia y cultura paraguayas: hablamos de los primeros escarceos literarios durante la Colonia y del paralelo de la incipiente literatura paraguaya con la historia del país; intentamos explicar los motivos por los que no hubo ficción en el período colonial y pocas manifestaciones en el XIX; estudiamos la literatura de la Guerra del Chaco y la literatura paraguaya del exilio como un producto y un reflejo de la vida del Paraguay; asimismo nos ocupamos del bilingüismo y de la herencia continental e hispánica recibida por Roa Bastos.

Por otra parte hemos comprobado sin esfuerzo la presencia del Paraguay en la ficción de Augusto Roa Bastos hasta en sus detalles mínimos. En tal sentido prácticamente no hay época o período de la historia que no esté presente en su obra de imaginación: el pasado virreinal, la Audiencia de Charcas, la Revolución Comunera, las leyendas coloniales, el nacimiento del Paraguay y la época francista, la época de los López coexistiendo con el romanticismo paraguayo, la Guerra de la Triple Alianza, la explotación en los yerbales y los cuartelazos a principios de siglo, la Guerra del Chaco, el exilio, la vida del paraguayo en el extranjero, sin olvidar otros momentos culturales como la inmediata posguerra del 70, el novecentismo paraguayo o incluso la incorporación a su ficción de escritores paraguayos contemporáneos como Gabriel Casaccia y Rubén Bareiro Saguier. Es harto evidente la interrelación existente entre el Paraguay en cualquiera de sus dimensiones (incluyendo el bilingüismo y el perspectivismo) y la obra de Roa Bastos.

En otro orden de cosas en la obra de Roa se palpa la presencia de la literatura como tema: los problemas de la creación literaria ("Ajuste de cuentas"), las polémicas literarias ("El pájaro mocca"), el plagio (el gordo en el conjunto de cuentos en que interviene), la frontera que separa la realidad de la ficción ("Contar un cuento"), sin contar la multitud de alusiones literarias e incluso lingüísticas que ofrece la cantata de Yo el Supremo (referencias al Quijote, a Sancho, a las mil y una noches, la escritura automática, etc.). Finalmente recordamos una vez más la recreación literaria que el escritor ha hecho de sí mismo, la existencia de un posible villorrio imaginario -Manoré- y un territorio ficticio

* En las páginas 448 y 449 incluimos dos mapas que ilustran la relación texto literario/ contexto histórico-geográfico.

pero extraliterario (el que nos refiriera en "Cuerpo presente").

Todo esto conforma una ficción dual, bifronte, en donde coexisten -ya dentro de la ficción- el mundo real y el mundo de la imaginación y en donde tiene cabida como personaje el propio autor. Quizá por ello no nos extraña que el cine como tema y como resorte técnico se prodigue a lo largo de toda su narrativa.

En alguna ocasión Augusto Roa Bastos definió su obra como un gran espejo roto. Ese gran espejo roto es el Paraguay, el Paraguay que alguna vez fue. Es decir, a Roa le interesa rescatar y reconstruir la identidad de un país golpeado que estuviera a punto de perder su independencia y hasta su identidad a causa de las vicisitudes a que fue sometido.

Por todo esto estructuralmente la obra de Roa reproduce la estructura de la historia y cultura paraguayas. Sintomáticamente en varios cuentos de Roa Bastos y en especial en sus dos novelas siempre hay algún personaje investigando, recogiendo información. Piénsese en el personaje de "El karuguá", el periodista de "Cerro Coré (1870)", el segundo narrador de Hijo de hombre, el compilador de Yo el Supremo.

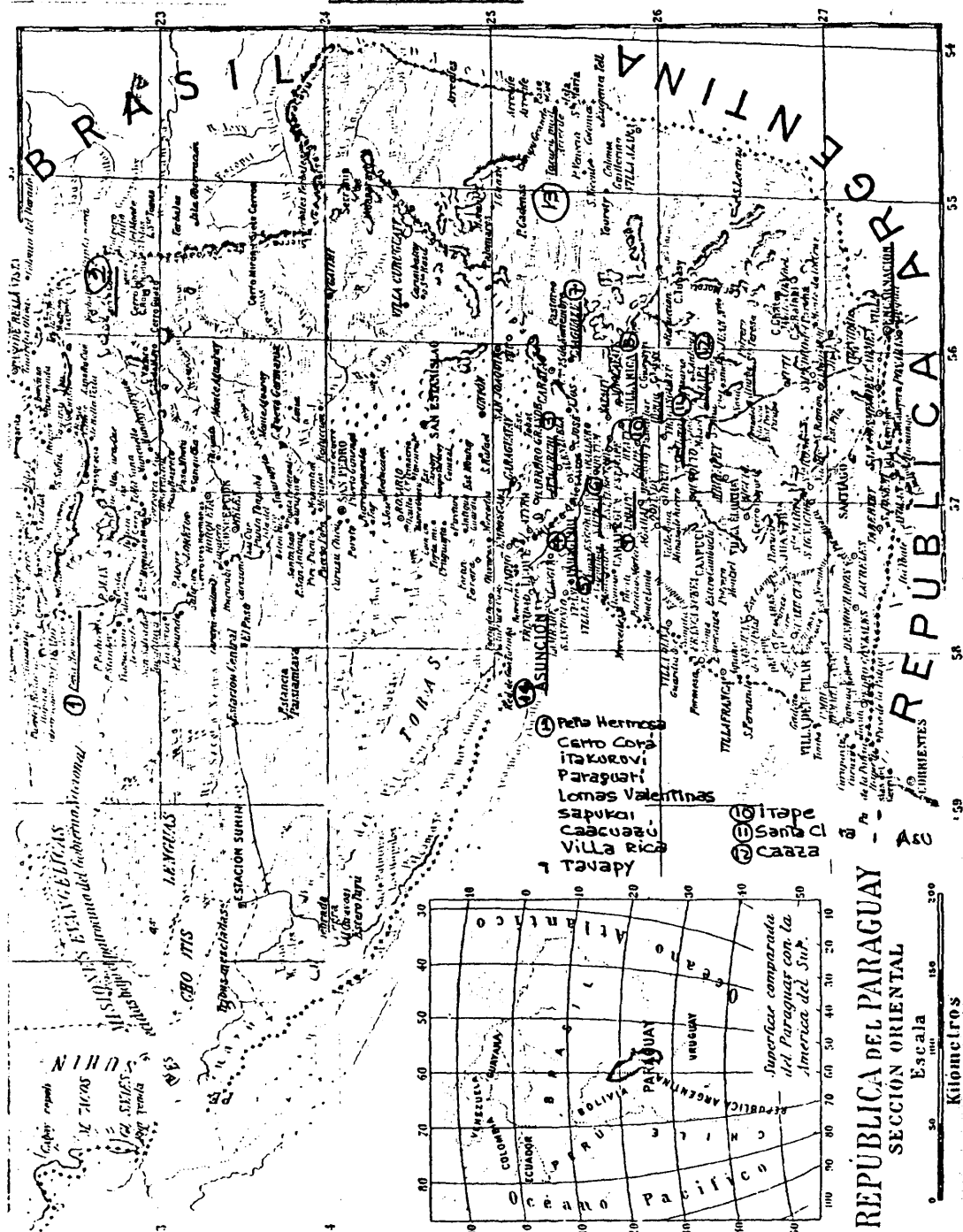
Tenemos entonces que Hijo de hombre tiene una estructura fragmentada, una historia rescatada a trazos que se corresponden no sólo con el contexto histórico-social sino también cultural del Paraguay. Yo el Supremo bucea por un camino paralelo : la separación de la historia del mito, el regresar a las fuentes primeras (los orígenes del pueblo paraguayo desde los comienzos con su tradición contradictoria de libertad y opresión). Esta novela sin embargo sería para nosotros más representativa del mundo de Roa porque en ella se dan cita el mundo paraguayo y el mundo lúdico, literario participando en estos dos mundos el propio Roa que interpreta a Francia. En este sentido Yo el Supremo asume el papel totalizador de la cosmovisión roaiana: conviven dos mundos y el centro de ese sistema solar es el propio escritor o si se prefiere su personaje a partir de sí mismo. Esto no es de extrañar. Si por un lado cumple con algunos postulados generales de Lukács, por otro lado su visión responde a la del punto de vista del grupo social al que pertenece Roa Bastos: El de los intelectuales (el grupo de Roa está encajado en una sociedad y ve el mundo desde su óptica-posición; la novela

que se produce dentro de ese grupo guardará relación estructural con el mismo). De este modo se conectaría de alguna forma la visión social con el punto de vista literario.

En apoyo de esto piénsese en el postulado de otra escuela sociológica literaria -la de Escarpit- que tiene que ver con el mundo del escritor y que se encuentra presente en la ficción de Roa como recurso técnico y como tema: la relación autor-obra-lector, relación que incluso se reproduce estructuralmente en las dos novelas de Roa. Recuérdese que Roa lee el diario de Vera para luego investigar y escribir los capítulos pares y Francia (y posteriormente el compilador) se convierte en lector de sus propios escritos. Todo esto creemos que forma parte de la ideología de un intelectual y en el caso de la obra de Roa se plasma en el contenido y en la forma.

Respecto a las ideas de Walter Benjamin sobre el sentido social o culto en el texto mismo consideramos que la obra de Roa refleja una inquietud y una postura implícitas de carácter socio-literario cuyo ejemplo más claro lo constituye la personalidad del investigador que bajo distintos rostros a lo largo de toda su producción intenta dilucidar la verdad.

MAPA DEL PARAGUAY (1920) *



* Mapa extraído del tomo 41 de la Enciclopedia Universal Espasa-Calpe, Madrid-Barcelona 1920. Mapa anterior a la Guerra del Chaco. Véanse las localidades donde transcurren las ficciones de Augusto Roa Bastos. Para completar la referencias obsérvese el mapa de la siguiente página donde pueden apreciarse también los límites actuales de la Nación.

MAPA DEL PARAGUAY (II)



IV PARTE: EL UNIVERSO NARRATIVO DE AUGUSTO ROA BASTOS(Conclusiones).

Antes de emitir una afirmación sobre el mundo de Roa Bastos deberíamos quizá recordar que existen muchos conceptos a la hora de definir una cosmovisión. Puede hablarse de sentimiento como expresión de vida y como concepción del mundo(Sartre); para otros la palabra es el espejo del mundo; existe una opinión según la cual la visión del mundo es completada por el lector y hay quien distingue entre el orden del mundo y el orden del mundo de la novela;etc. Nosotros intentaremos tener presente algunos de estos elementos en nuestra aproximación a la cosmovisión de Roa Bastos.

En primer lugar delimitaremos nuestro objetivo: el universo de Roa Bastos es un universo de palabras, nuestra interpretación -por sus limitaciones- más que completar restringirá el mundo narrativo de Roa y puesto que es un mundo de palabras necesariamente es distinto y autónomo del mundo concreto pero no por ello menos real y ordenado.

En el universo narrativo de Augusto Roa Bastos convergen realidades abstractas, realidades de nuestro mundo y realidades propias del mundo de la ficción. Es un mundo dual -se funden la ficción y la realidad, la cultura occidental y la guaraní, hay escritos y autores individuales y colectivos-, donde los personajes -algunos de los cuales también se desdoblaron- se saben personajes y saben que sólo tienen existencia en y por las palabras. Son de papel. De hecho partimos de la base de que su narrativa constituye un universo (una cosmovisión en la que hay un escritor que se reproduce como en una galería de espejos y en donde por ello mismo ciertas normas y características también se reproducen en sucesivas capas de ficción).

Suele decirse que este mundo nos es transmitido por el autor a través de su visión. Visión que presupone una conciencia de su propio universo por parte de Roa. Visión en definitiva que incluye el punto de vista de Roa y de su grupo social y de la que se desglosa la relación entre la obra y la sociedad en que se originó. Visto así, éste es un mundo duro, injusto, en el que sin embargo la solidaridad constituye la religión esencial del hombre. Este es un mundo que ha ido evolucionando, purificándose, depurándose, en la que su autor ocupa un lugar entre sus criaturas, en el que mantiene una estrecha relación autor-personaje (vínculo que ya de por sí define la naturaleza literaria de este universo sin que ello implique un divorcio de la realidad ni una concepción elitista de la literatura y de la condición de autor).

Si buscáramos leyes, jerarquías, alguna prioridad a este universo diríamos que es literario por encima de todo, que la insistencia en investigar del personaje indica una voluntad de acercarse a la verdad pero siendo consciente de la imposibilidad de aprehenderla totalmente. Y esto se resuelve siempre dentro de un marco literario aunque tenga evidentes puntos de contacto con la realidad. Con esto se dejan abiertas las puertas a futuras aportaciones con la certeza de que es imposible agotar la interpretación de un autor vivo y en constante evolución.

APENDICE.

Incluimos en este apéndice datos referentes a tres apartados sobre literatura paraguaya: sobre una cronología de la narrativa paraguaya en el siglo XX, sobre la existencia de la posible promoción y/o grupo "del 70" y sobre material en elaboración de Roa Bastos en la actualidad. Asimismo adjuntamos la obra poética, teatrografía y filmografía de Roa.

1) Cronología de la narrativa paraguaya en el presente siglo.

Se han consultado "Narrativa paraguaya" de Plá-Maricevich, el libro de Roque Vallejos (que incluye una reseña hecha por Juan F. Bazán sobre la novela paraguaya desde 1930) y los textos usuales de los otros críticos. Se incluyen además otros títulos que estimamos oportuno incorporar.

Ecos del alma, José Rodríguez Alcalá (cuentos, 1903).

Gérmenes, José Rodríguez Alcalá (cuentos, 1904).

Cuentos de los héroes y de las selvas guaraníes, Goycochea Nanénde (1904).

Ignacia, José Rodríguez Alcalá (1a. novela paraguaya conocida, 1905).

Cuentos breves, Rafael Barrett (1909).

"Bucles de oro", Eloy Fariña Núñez (cuento modernista, 1912; precursor del tema de la emigración). Ganador del concurso "La Prensa" de Buenos Aires.

Las vértebras de Pan, Eloy Fariña Núñez (cuentos, 1914).

Aurora, Juan Stefanich (novela, 1920).

Cuentos y parábolas, J. Metelicio González (1922).

Tradiciones del hogar, Teresa Lamas (relatos, 1925).

Rhodopis, Eloy Fariña Núñez (novela modernista paraguaya, 1926).

Tradiciones del hogar II, Teresa Lamas (relatos, 1926).

Hombres, mujeres y fantoches, Gabriel Casaccia (novela ed. en 1930). Inicia el naturalismo.

Bajo las botas de una bestia rubia, Arnaldo Valdovinos (novela, ciclo de Guerra del Chaco, 1933).

Cruces de quebracho, Arnaldo Valdovinos (ciclo de Guerra del Chaco; nov. ed. en 1934).

Ocho hombres, José Villarejo (ciclo de Guerra del Chaco; nov. ed. en 1934).

En la hoguera chaqueña, Raúl Fernández de la Puente (ciclo de Guerra del Chaco, 1934).

Hooohh lo saiyoby (¡Ojo las balas!), José Villarejo (cuentos, ciclo de Guerra del Chaco, 1935).

La selva, la metralla y la sed, Silvio Macías (prosa, ciclo de Guerra del Chaco, 1935).

"El Abogado", Vicente Lamas (cuento, pre-realismo mágico, ciclo de Guerra del Chaco, 1935).

- El Guajará, Gabriel Casaccia (cuentos, 1938).
- Armas al brazo, César Gagliardone (relatos, ciclo de Guerra del Chaco, 1940).*
- Mario Pareda, Gabriel Casaccia (novela, 1940).
- Tavaí, Concepción Leyes de Chaves (novela, 1941). Obra costumbrista.
- Estampas paraguayas, Pastor Urbietta Rojas (prosa, 1942).
- Huerta de odios, Teresa Lamas (novela, 1944).
- Cabeza de invasión, José Villarejo (novela, ciclo de Guerra del Chaco, 1944).
- Incógnita del Paraguay, Arnaldo Valdovinos (relatos, 1945).
- "El pozo", Gabriel Casaccia (cuento, 1947).
- Del surco guaraní, Juan F. Bazán (novela costumbrista-regionalista, 1949).
- "El buscador de Dios", Hérib Campos Cervera (cuento, 1950).
- El cielo fue testigo, Rogelio Barrios (novela, 1950).
- Río Lunado, Concepción Leyes de Chaves (leyendas, 1951).
- La raíz errante, J. Natalicio González (novela regionalista-mundonovista, 1951, ed. en 1953).
- El terruño, C. Romero (novela, 1952).
- La babosa, Gabriel Casaccia (novela que marca el despegue de los 50, 1952).
- Follaje en los ojos, J.M. Rivarola Matto (novela ed. en 1952).
- La ciudad florida, J. Bestard (novela, 1952).
- El trueno entre las hojas, Augusto Roa Bastos (cuentos, 1953).
- Ñandé, Waldemar Acosta (Nosotros, 1954).
- La casa y su sombra, Teresa Lamas, 1954).
- "El clown", Rubén Bareiro Saguier (cuento, 1954). Premiado por la revista Panorama de Argentina.
- Juan Bareiro, Reinaldo Martínez (novela, 1957).
- Madame Lynch, Concepción Leyes de Chaves (novela histórica, 1957).
- "Arribeño al Norte", Carlos Villagra Marsal (cuento, 1957).
- La muerte tiene color, Carlos Gárcete (1958).
- Hijo de hombre, Augusto Roa Bastos (novela cumbre de esta narrativa y una de las más importantes de Hispanoamérica, 1959; ed. en 1960).
- El pecho y la espalda, Jorge Ritter (novela rural tradicional, 1961; ed. en 1962).
- La mano en la tierra, Josefina Plá (cuentos, 1963).
- La llaqa, Gabriel Casaccia (novela, 1964). Premio Kraft, en Argentina.
- "El coronel mientras agonizo", Francisco Pérez Maricevich (cuento, 1964).
- Imágenes sin tierra, José Luis Appleyard (novela del exilio paraguayo, 1965).
- La quema de Judas, Mario Halkey Mora (1965).
- Mancuello y la perdiz, Carlos Villagra Marsal (novela pensada en guaraní y escrita en español -con lo que Villagra continúa y desarrolla una tarea iniciada por Roa Bastos en la narrativa paraguaya- 1965).

* Gagliardone usaba el pseudónimo de Lherý Mirror.

- Los grillos de la duda, Carlos Zubizarreta (1966).
- El baldío, Augusto Roa Bastos (cuentos que suponen un hito aún no superado en la temática de la literatura paraguaya del exilio, 1966).
- Crónica de una familia, Ana Iris Chaves (novela, 1966).
- Puesto fronterizo, Antonio Romero Díaz (novela corta, 1966).
- Los exiliados, Gabriel Casaccia (importante novela de la narrativa del exilio, 1967). Premio Primera Plana 1966, en Argentina.
- Los pies sobre el agua, Augusto Roa Bastos (cuentos, 1967).
- "El espejo", Josefina Plá (cuento, 1967). Premio "La Tribuna" de Asunción.
- "La operación", Rubén Bareiro Saguier (cuento, literatura del exilio, 1968).
- "Cajón sangrando sobre el arco iris", Hugo Rodríguez Alcalá (este cuento apareció publicado en 1968 en Crónicas de Latinoamérica, Ed. Jorge Alvarez).
- "El retorno", César Avalos (h) (cuento, literatura del exilio, 1969).
- Ybypora (El espíritu de la tierra), Juan Bautista Rivarola Matto (novela de la tierra, 1969).
- Rebelión después, Lincoln Silva (novela, 1970).
- Ojo por diente, Rubén Bareiro Saguier (cuentos). Premio Casa de las Américas 1971 de Cuba. Un año después se editó en Caracas por Monte Avila ed.
- Cuentos y anticuentos, Halley Mora (1971).
- "Angola", Helio Vera (cuento, 1973).
- Las musarañas, Jesús Ruiz Nestoza (novela, 1973).
- Yo el Supremo, Augusto Roa Bastos (novela clave de los 70, uno de los vértices de la llamada "novela latinoamericana de la dictadura", 1974).
- Andresa Escobar, Ana Iris Chaves (novela, 1975).
- Los herederos, Gabriel Casaccia (novela, 1975).
- La tierra ardía, Jorge Ritter (novela, 1975). Por el momento la última novela paraguaya sobre la Guerra del Chaco, con lo que parece que el ciclo aún permanece abierto como sucede con la novela de la Revolución Mexicana. Obra póstuma de Ritter.
- General, General, Lincoln Silva (novela, 1976).
- Lucha hasta el alba, A. Roa Bastos (cuento, 1979).
- El séptimo pétalo del viento, Rubén Bareiro Saguier (cuentos, en prensa).

2) El posible "grupo del 70" del Paraguay.

Reiteramos la imposibilidad de establecer compartimentos estancos en literatura. Por esto, con las reservas del caso, agrupamos con esta denominación a Guido Rodríguez Alcalá, Emilio Pérez Chaves, René Dávalos (pertenecientes para algún sector de la crítica paraguaya a la promoción del 60) y Juan Manuel Marcos, entre otros.

Hemos recabado información sobre estos autores que empiezan de fuentes directas o casi directas y la consignamos a continuación.

RODRIGUEZ ALCALA, Guido. (Asunción, 1946.) Obra poética: Apacible fuego (1966), Ciudad sonámbula (1967), Viento oscuro (1969).

MARCOS, Juan Manuel. (Asunción, 1950.) Obra poética: Poemas (Premio René Dávalos, 1970), La víspera encendida (1979). Teatro: López (1973).

CANESE, Jorge. (Asunción, 1947.) Obra poética: Más poesía (1977).

HEMPER, Carlos. (Asunción, 1945.) Su poemario inédito Por el agua y el fuego obtuvo el Premio René Dávalos 1971.

DAVALOS, René. (Asunción, 1945-1968.) Falleció en un accidente. Obra poética: Buscar la realidad (1968).

PEREZ CHAVES, Emilio. (Asunción, 1950.) Obra poética: El fénix del recuerdo (1976).

En opinión de Marcos pertenecerían a este grupo Nelson Roura, Jesús Ruiz Nestosa, y Adolfo Ferreiro.

Aunque todavía es prematuro sacar conclusiones, pueden aventurarse algunas características de estos autores:

a) Generales: su vinculación, como ya apuntamos, a la revista Criterio, como fundadores o colaboradores posteriores de la misma; sus afinidades en edad y formación.

b) Parciales: la mayoría de estos autores se dedican a la docencia y/o la investigación universitaria; algunos de ellos (Rodríguez Alcalá y Marcos) se encuentran transitoriamente fuera del país, lo que permitiría conjeturar que podrían asumir una actitud perspectivista.

3) Material en elaboración de Augusto Roa Bastos en la actualidad.

Tomando como referencia declaraciones hechas por el autor a diversos medios informativos, es posible contabilizar un cierto número de obras inéditas e inconclusas en la producción de Augusto Roa Bastos: Contravida (que parcialmente se reflejó en Moriencia -la sección del mismo nombre de este libro-); El terrorista, que inspiró la película homónima con guión de Roa; El sonámbulo, ambientada en la Guerra del Paraguay contra Argentina, Brasil y Uruguay, de la cual nos ofreció recientemente un avance: "Cerro Corá (1870)"; Los Congreeros que posiblemente se llame Los chamanes (una sátira sobre el mercado cultural iberoamericano acerca de la cual ya hablamos anteriormente). Recientemente Villagra Marsal mencionó otro título inédito de Roa: Las aguas vivas. En cualquier caso, esto pone en evidencia una característica propia de Roa: escribir varias obras al mismo tiempo, las más de las veces interrelacionándolas.

Como dijéramos anteriormente, Roa tiene una primera novela sin publicar: Fulgencio Miranda. (Josefina Plá nos ha confirmado por correspondencia que la fecha de presentación de esta obra no es ni 1937 ni 1942 sino 1941).

Igualmente consignamos los títulos de sus primeros esbozos literarios: Lucha hasta el alba (cuya versión definitiva acaba de publicar y de la cual nos hemos ocupado) y la pieza teatral La carcajada -escrita en 1930 en colaboración con sumadre y que tiene que ver con la movilización del año 28 al Chaco, preludio de la guerra del 32 con Bolivia-.

Queda por reseñar que otro de los posibles títulos de la inédita Contravida sea Nonato (si nos atenemos a declaraciones de Bareiro Saguier), sobre el cual también nos ofreció Roa un avance en la ya mencionada sección de Moriencia (el cuento "Nonato").

4) Obras poéticas de Roa Bastos.

El ruiseñor de la aurora y otros poemas (1942). Editado en Asunción.

El naranjal ardiente. Selección publicada del total en Asunción, Cuadernos de la Piririta, 1960.

El Génesis de los Apapokuya. Asunción, Ed. Alcor, 1970.

5) Teatrografía de Roa Bastos.

La carcajada (1930).

El Niño del Rocío (estrenada en 1945).

Estro transitorio (escrita en 1945).

Las miradas de la honra (escrita en 1945).

Mientras llega el día (escrita en colaboración con Fernando Oca del Valle y estrenada en 1945 por la compañía del Ateneo Paraguayo).

Estas obras no fueron publicadas y se han perdido. La pieza La Residenta escrita en los 40 nunca fue estrenada y al parecer también se extravió.

6) Filmografía de Roa Bastos.

El trueno entre las hojas (1955). Intérpretes: Isabel Sarli, Armando Bo, Ernesto Bález. Filme basado en el cuento que da título a su volumen de cuentos. Adaptación de Roa Bastos. Dirección: Armando Bo. Premio en el Festival Cinematográfico Internacional de Karlovy-Vary (Checoslovaquia) en 1957.

Hijo de hombre/Choferes del Chaco (1960). En España La sed. Intérpretes: Francisco Rabal, Olga Zubarry, Carlos Estrada, Jacinto Herrera. Basado en el capítulo "Misión" de su novela Hijo de hombre. Adaptación de Roa Bastos. Dirección: Lucas Demare. Premios: En la Argentina, al mejor filme del año 1960 y al mejor director de ese año (Demare). En España (en el Festival Cinematográfico Internacional de San Sebastián), la Perla del Cantábrico al "mejor filme de habla hispana" fallado por el Jurado Hispanoamericano de San Sebastián -1961- y el premio a la mejor actriz del Festival, en la sección de habla hispana del mismo, concedido a Olga Zubarry por esta película. En Italia, el Gíove Capitolino d'Argento al propio Roa Bastos (premio de guión), en el Certamen Internacional de Roma de cine latinoamericano, quinquenio 1961-66, por esta cinta.

Shunko (1960). Protagonista: Lautaro Murúa. Película inspirada en la obra homónima de Jorge W. Abalos. Adaptación de Roa Bastos. Dirección: Lautaro Murúa. Premio al mejor guión del año 1960 del cine argentino a Roa Bastos y Premio del Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata (Argentina, 1961) a esta cinta.

Alias Gardelito (1961). Intérpretes: Alberto Argibay, Walter Vidarte, Tonia Carrero, Virginia Lago, Raúl Parini y la participación especial de Lautaro Murúa. Según el cuento "Toribio Torres, alias Gardelito" de Bernardo Kordon. Adaptación de Roa Bastos y Murúa. Dirección: Lautaro Murúa. Premio al mejor guión cinematográfico del Festival Cinematográfico de Santa Margherita Ligure (Italia, 1961-62) concedido a Augusto Roa Bastos.

El último piso (1962). Intérpretes (entre otros): Norma Aleandro e Ignacio Quirós. Del texto de Jorge Masciángoli. Adaptación de Roa Bastos, Martínez y Cherniavsky. Dirección: Daniel Cherniavsky (opera prima de este realizador del 60).

El terrorista (1962?). Protagonizada por Jacinto Herrera. Filme basado en un texto inédito de Roa Bastos. Adaptación suya. Dirección: Daniel Cherniavsky. Este filme tuvo problemas con la censura para su exhibición e ignoramos su fecha de estreno.

La sangre y la semilla (196...?, hecha en el primer lustro de los 60). Protagonistas: Olga Zubarry, Ernesto Bález y Romualdo Quiroga. Texto de Mario Halley Mora con participación de Roa en el guión. Dirección de Alberto Dubois. Película basada en acontecimientos de la Guerra de la Triple Alianza (siglo XIX).

La cosecha (1965). Filme inconcluso, interpretado al parecer por Luis Brandoni e inspirado en una obra de Martínez Estrada. Adaptación de Roa Bastos. Dirección de Marcos Madanes.

Soluna (1965). Intérpretes: Luis Medina Castro y Dora Baret (?). Según la pieza teatral de Miguel Angel Asturias. Guión de Roa Bastos. Dirección de Fotografía: Claude Renoir. Dirección: Marcos Madanes.

Castigo al treidor (1966). Protagonizada por Miguel Ligeró (h). Según el cuento "Encuentro con el traidor" de El baldío de Roa Bastos. Adaptación suya. Dirección: Manuel Antín.

El Señor Presidente (1966). Intérprete: Luis Brandoni en el papel de Cara de Angel. Según la novela del mismo nombre de Miguel Angel Asturias. Adaptación de Roa Bastos. Dirigida por Marcos Madanes. Esta cinta, al parecer, no llegó a distribuirse comercialmente.

Don Segundo Sombra (1970). Intérpretes: Adolfo Gúiraldes (sobrino del autor, en el personaje titular), Héctor Alterio, Juan Carlos Gené, Fernando Vegal, Luis Medina Castro, etc. Basado en la novela de Ricardo Gúiraldes. Adaptación de Roa Bastos. Director: Manuel Antín.

Otros guiones: Sabaleros, La rebelde de Santiago (que no llegó a filmarse), etc. Entre sus proyectos está adaptar Zama de Antonio di Benedetto al cine.

A través de esta filmografía puede apreciarse un núcleo prestigioso de artistas de diversas latitudes del mundo iberoamericano: el español Rabal, el uruguayo Vidarte, el chileno Murúa, la actriz teatral brasileña Tonia Carrero, el paraguayo Jacinto Herrera, los argentinos Alterio, Estrada, Olga Zubarry, Virginia Lago, etc. Como ya se mencionó Roa pudo trabajar con realizadores cotizados del cine argentino (Demare, Murúa, Antín, etc.). Por último el sustrato literario en la filmografía de Roa Bastos es evidente: textos de Asturias, Gúiraldes, Kordon, Abalos, del propio Roa, etc. Las distinciones alcanzadas en Argentina, Italia, España y Checoslovaquia hablan del éxito logrado en varias ocasiones. De cualquier modo, ciertas películas no llegaron a estrenarse o fracasaron comercialmente pero esto se ha debido a fallos ajenos al guión.

ROA BASTOS Y SU EPQCA

Cronología de algunos hechos importantes *

BIOGRAFICOS	CULTURALES	SOCIOPOLITICOS
1914	<u>Las vértebras de Pan</u> , de E. F. Núñez (P). Chaplin debuta en el cine.	I Guerra Mundial. Apertura del Canal de Panamá.
1915	<u>El nacimiento de una nación</u> , de Griffith. Teoría de la Relatividad de Einstein.	
1916	<u>Intolerancia</u> , de Griffith. <u>Retrato del artista adolescente</u> , de Joyce. <u>Los de abajo</u> , de Azuela. Muere R. Darío. <u>Curso de lingüística estructural</u> de Saussure.	
1917	Nace A.R.B.	Revolución Rusa. Constitución mexicana de Querétaro.
1918		Reforma Universitaria en Argentina. Fin de la I Guerra Mundial.
1919	<u>El gabinete del doctor Caligari</u> , de Wiene. <u>Raza de bronce</u> , de A. Arguedas.	Fundación de los Partidos Fascista y Nazi. Gandhi actúa en la India.
1920	<u>Aurora</u> , de Stefanich (P). <u>El chico</u> , de Chaplin.	
1921	<u>Seis personajes en busca de un autor</u> , de Pirandello.	
1922	<u>Cuentos y parábolas</u> , de N. González (P). <u>Ulysses</u> , de Joyce. <u>Armas al hombro</u> , de Chaplin.	Revolución (P). Marcha sobre Roma. Rusia adopta el nombre de U.R.S.S.
1923	<u>Avaricia</u> , de von Stroheim. <u>La conciencia de Zeno</u> , de Svevo.	Muere Pancho Villa.

* Se encuentran señalados con el signo (P) los acontecimientos culturales y sociopolíticos que se refieren al Paraguay.

- 1924 Manifiesto surrealista. Muertes de Lenin y
Los Nibelungos, de Lang. Wilson. APRA en el
La huelga, de Eisenstein. Perú.
La montaña mágica, de Mann.
Rapsodia en azul, de Gershwin.
Muere Kafka.
- 1925 Creación de la Guarania por Flores (P). Dictadura fascista
Fundación de La Tribuna (P). en Italia. Golpe
El acorazado Poterkin, de Eisenstein. militar en Chile.
La quimera del oro, de Chaplin.
Manhattan Transfer, de Dos Passos.
- 1926 Memorias: El trabajo del actor, Ciclón en Encarna-
de Stanislavsky. Don Segundo ción (P). También
Sombra, de Güiraldes. Muere Rilke. se lleva a cabo un
censo: 800.000 hbs.
(P). Muere J. Godoi
(P). Conflicto chi-
leno-peruano. Inter-
vención de EE.UU. en
Nicaragua. Violencia
en China.
- 1927 Nace el cine sonoro. El tiempo reco- Incidente paraguayo-
brado, de Proust. Pondé-Mun. boliviano (P). Hoge-
monía de Stalin.
Muerte de Sacco y
Vanzetti.
- 1928 Manifiesto del cine sonoro. Reyna Movilización militar
de Arco, de Dreyer. Un perro anda- (P). Se condona la
luz, de Buñuel. Orlando, de Melf. deuda de Guerra por
Romancero gitano, de García Lorca. Argentina (P). Ascenso
Bolero, de Ravel. de Yrigoyen en Argenti-
na.
- 1929 El sonido y la furia, de Faulkner. Conferencia Panamerica-
Adiós a las armas, de Hemingway. na de Conciliación y
Doña Bárbara, de Gallegos. Arbitraje en Washing-
ton; canje de prision-
eros (P). "Crack" de
N.York.
- 1930 Lucha hasta el alba. Hombres, mujeres y fantoches, Reinicio de hostilidades (P).
La carcelaria. de Casaccia (P). Paralelo 42, Sandino en Nicaragua, Getu-
de Dos Passos. Sin novedad en lio Vargas en Brasil, Gandhi
el frente, de Milestone. 4 de en la India, Triunfo Nazi
infantería, de Pabst. El an- en Alemania. Cae Yrigoyen.
gel azul, de Sternberg. Charla
de Eisenstein sobre montaje,
en La Sorbona.

- 1931 Luces de la ciudad, de Chaplin. El pequeño César, de Le Roy. La ópera de tres centavos, de Brecht y Weill. Ocupación pasajera de Encarnación por insurrectos (P). Ciclón en el Guairá (P). Masacre estudiantil frente al Palacio de Gobierno (P). Ocupación japonesa de Manchuria. II República Española.
- 1932 Estalla la Guerra del Chaco (P). Eusebio Ayala, Presidente (P).
- 1933 Bajo las botas de una bestia rubia, de Valdovinos (P). La condición humana, de Malraux. El proceso, de Kafka. Eisenstein sostiene que el monólogo interior conviene más al cine que a la literatura. Mueren Ortiz Guerrero y Fulgencio R. Moreno (P). Ref. constitucional en India. Hitler, Canciller. New Deal en EE.UU.
- 1934 A.R.B. hace la campaña del Chaco. Cruces de quebracho, de Valdovinos, y Ocho hombres, de Villarejo (P). Obras completas de Maiakovski. Rebelión en Cuba. Muere Sandino. Encuentro Hitler-Mussolini.
- 1935 P. Nobel de la Paz a Seavedra Lamas. Historia universal de la infamia, de Borges. Muere M. Domínguez (P). Plan agrario de Ayala (P). Paz del Chaco (P). Guerra ítalo-etíope. Leyes de Nüremberg. 200 aniversario de la Revolución Comunera (P). Revolución de Febrero (P). Guerra Civil Española.
- 1936 La casa de Bernarda Alba, de G. Lorca. En un combate dudoso, de Steinbeck. Tiempos modernos, de Chaplin.
- 1937 Muere Julián de la Herrería (P). Guernica, de Picasso. La gran ilusión, de Renoir. Muere H. Quiroga.
- 1938 El Guajú, de Casaccia. (P). Trilogía U.S.A., de Dos Passos.
- 1939 "El pozo" de Onetti. Tropismos, de Sarraute. La diligencia, de Ford. Lo que el viento se llevó, de Fleming. Prisioneros de la tierra, de Soficci. J.F. Estigarribia, Presidente (P). Acaba la Guerra Civil Española. II Guerra Mundial.
- 1940 "Grupo del 40". La invención de Morel, de Bioy Casares. Poesías, de Alberti. El gran dictador, de Chaplin. Viñas de ira, de Ford. Películas del "Indio Fernández". Constitución del 40 (P). Muere trágicamente Estigarribia (P). Ocupación de Francia. Muere Trotsky. Centenario de la muerte del Dr. Francia.

- 1941 A.R.B. presenta Fulgencio Miranda en el Ateneo. Javali, de C.Chaves (P). Ciudadano Kane, de Welles. Alemania ataca a la URSS, Japón a EE.UU. Conflicto entre Perú y Ecuador.
- 1942 Llega a Paraguay Sir Eugen Millington Drake. El ruiseñor de la aurora. Fundación de la Academia de Cultura Guaraní (P). Los magníficos Amberson, de Welles. El extranjero, de Camus. El Ser y la Nada, de Sartre. Obsesión, de Visconti. La guerra caucha, de Demare.
- 1943 Creación de la Asociación Paraguaya de Autores, presidida por Campos Cervera, Alsina y R.B. Casablanca, de Curtiz. Resistencia Francesa. Derrota alemana en la URSS.
- 1944 A.R.B., corresponsal de El País en Europa. Margarita Xirgu en Asunción (P). Ficciones, de Borges. Desembarco en Normandía. Liberación de París. Viaje a la semilla, de Carpentier. V-2 bombardean Londres.
- 1945 R.B. escribe teatro, de regreso al país. Cine neorrealista en Italia: Roma, ciudad abierta, de Rossellini. Cuerpo y alma, de Correa (P). Paraguay se incorpora a las NN.UU. (P). Fin de la II Guerra Mundial. Asces de Perón y De Gaulle. Bomba atómica en Hiroshima. Mueren Hitler, Mussolini y Roosevelt.
- 1946 R.B. y Uca del Valle estrenan Mientras llega el día. El señor Presidente, de Asturias. Perón, Presidente. Proclamación de la República Italiana y la IV Francesa.
- 1947 R.B. marcha al exilio. Se instala en B.Aires. Al filo del agua, de Yáñez. Qué es la literatura, de Sartre. Guerra Civil (P). Plan Marshall. Fin del dominio inglés en la India.
- 1948 Academia Universitaria (P). Ladrón de bicicletas, de De Sica. Hamlet, de Olivier. El túnel, de Sabato. Zama, de Di Benedetto. N.González, Presidente (P). Nace el Estado de Israel. Victoria de Mao en China.
- 1949 Investigaciones antropológicas de Cadogan (P). El segundo sexo, de Beauvoir. El Aleph, de Borges. La muerte de un viajante, de A. Miller. Firma de la OTAN. División de Alemania. Guerra franco-vietnamita. Guerra civil china. Guerra fría.

- 1950 "Aves y almas de difuntos en la mitología guaraní y guayakí", de Cadogan (P). La vida breve, de Onetti. Guerra de Corea.
- 1951 Rashomon, de Kurosawa. Hijo de ladrón, de M. Rojas. Bestiario, de Cortázar. Censo: 1.405.627 hbs. (P). Derechos políticos de la Mujer (P). Entra en vigor la O.E.A. Israel invade Egipto.
- 1952 Muere Félix Pérez Cardozo (P). La babosa, de Casaccia (P). Las aguas bajan turbias, de H. del Carril. O cangaço, de Lima Barreto. Candilejas de Chaplin. Muere Eva Perón.
- 1953 El trueno entre las hojas. El llano en llamas, de Rulfo. Las aventuras de Augie March, de Bellow. Muere Stalin.
- 1954 Ascenso de Stroessner(P).
- 1955 El trueno entre las hojas, de A. Ro. Pedro Páramo, de Rulfo. Pacto de Varsovia. Sputnik. Cas Perón. Conflicto franco-argentino.
- 1956 El mirón, de Robbe-Grillet. El acoso, de Carpentier. Grande sertón: veredas, de Guimarães Rosa. Levantamiento húngaro.
- 1957 Madame Lynch de C. Chaves(P). Don Quijote de Kosintsev. El séptimo sello de Bergman. Nace el 1er. estado africano: Ghana. Otro intento fallido de derribar al gobierno(P).
- 1958 "Paraguá, en torno a nuestra toponimia" de Cadogan (P). Los ríos profundos de J.M. Arguedas. De Gaulle y la 5a. República. Es ungido Juan XXIII. Sube Kruschchev. Incidentes armados en el interior(P).
- 1959 Hijo de hombre. Varios premios por esta obra. Ayú Rapytá..., recopilación de Cadogan (P). La dulce vida de Fellini. Los dueños de la tierra de David Viñas. Desayuno desnudo de Burroughs. Generación "juven" del cine argentino. Revolución Cubana. El Poder Ejecutivo disuelve la Cámara de Representantes(P). Insurrección desde Argentina tratan de apoderarse de Encarnación(P).
- 1960 El naranjal ardiente. Hijo de hombre de De Mure. Shunko de Murúa. Premios en Argentina y en el exterior. Se autoriza el funcionamiento de la Universidad Católica (P). Corre bonajo de Updike. René Clair ingresa en la Academia Francesa. Un guapo del 900 de Torre Nilsson. El "movimiento 14 de mayo" motiva nuevas protestas del gobierno paraguayo a la Argentina(P). Guerrilla desde Argentina(P). Inauguración de Brasília. Declaración de San José de Costa Rica. Triunfo de Kennedy. Bloqueo americano a Cuba. Muere Lumenba.

- 1961 Alias Gardelito de Murúa. El pecho y la espalda de Ritter (P). Sobre héroes y tumbas de Sábato. El astillero de Onetti. El coro nel no tiene quien le escriba de García Márquez. El eclipse de Antonioni. El año pasado en Marionbad de Resnais. Amor sin barreras de Wise. Nuevos intentos guerrilleros(P). Sesquicentenario de la Independencia (P). Ascenso de Kennedy en EE.UU. y Goulart en Brasil. Bahía de Cochinos, Cuba. Alianza para el Progreso.
- 1962 El último piso de Cherniavsky. El terrorista * de Cherniavsky. Premio de guión a R.B. por Alias Gardelito. El siglo de las luces de Carpentier. La cuarta de Artemio Cruz de Fuentes. El pagador de promesas de Duarte. El hombre de la esquina rosada de Mujica. La cifra impar de Antín. El cuchillo en el agua de Polanski. Independencia de Argelia. Bloqueo naval a Cuba por EE.UU.
- 1963 La mano en la tierra de J. Plá. (P) La ciudad y los perros de Vargas Llosa. Rayuela de Cortázar. Recuerdos del porvenir de E. Garro. ¿Quién le teme a Virginia Woolf? de Albee. El gatoapardo de Visconti. El perseguidor de Wilenski. Vidas secas de P. Dos Santos. Mueran Juan XXIII y J.F. Kennedy. Política exterior de De Gaulle.
- 1964 La llaça de Casaccia (P). Paradiso de Lezama Lima. Dios y el diablo en la tierra del sol de Rocha. Régimen militar en Brasil. Asenso de Frei en Chile. Cao Kruschav. De Gaulle visita América Latina. Muero Nehru.
- 1965 Soluna de Madanes. Imágenes sin tierra de Appleyard. El lancuallo y la perdiz de Villagra Marsal. La quema de Judas de Halley Mora. (P) La literatura de los Guaraníes de Cedogan (P). Horizon de Bellow. Farabaut o la crónica de un instante de Elizondo. Incidente de Pto. Renato con Brasil (P). Muera Churchill. Bombardeo de Vietnam y ocupación de R. Dominicana por EE.UU.
- 1966 El baldío. Castigo al traidor de Antín. Los grillos de la duda de Zubizarreta (P). El lugar sin límites de Donoso. La casa verde de Vargas Llosa. José Trino de Del Paso. La batalla de Argelia de Pontecorvo. Retiro de tropas brasileñas de territorio nacional (P). Francia se retira de la OTAN. Régimen militar en Argentina. Muero Ca milo Torres.

* Ignoramos la fecha precisa de estreno de El terrorista. Creemos que fue en 1962.

- 1967 Los pies sobre el Los exiliados de Casaccia (P). Convención Nacional Constituyente(P). Ingreso de agua. Madera quemada. Tres tristes tigres de Cabrera Paraguay en el Consejo de Seguridad de la ONU(P). Muere Ernesto "Che" Guevara. Guerra de los Seis Días. Muere Adenauer. Colpe militar en Grecia.
- 1968 Diccionario Guayaki-Español de Cadogan con Prólogo de Clastres (P). Todas las sangres de J.M. Arguedas. La traición de Rita Hayworth de Puig. Teorema de Pasolini. Mueren Martin Luther King y Robert Kennedy. Ascenso de Dubcek y ocupación de Checoslovaquia por el P. de Varsovia. Mayo francés. Revolución Peruana.
- 1969 Moriencia. Yvypora de J.B. Rivarola Matto. (P) Primera misa en Guaraní (P). Muere O'Leary (P). El conformista de Bertolucci. La sangre del cóndor de Sanjinés. Visita de Rockefeller y agitación estudiantil(P). Armstrong en la Luna. Guerra Salvador-Honduras. "Cordobazo" en Argentina.
- 1970 El génesis de los Apapokuva. Don Segundo Sombra de Antín. Roa Bastos dirige un Seminario de lit. Hispanoamericana en Asunción (ILARI). Rebelión después de Lincoln Silva. (P) El obscuro pájaro de la noche de Donoso. Iristana de Buñuel. El jardín de las delicias de Saura. Tupamaros en Uruguay. Fin de la Guerra de Biafra. Guerra en Camboya. Ascenso de Allende en Chile. Mueren Nasser, De Gaulle, Sukarno, Lázaro Cárdenas, y Oliveira Salazar. Ismael Rolón, Arzobispo de Asunción(P). Centenario de la Epopeya Nacional(P).
- 1971 Ojo por diente de Bareiro Saguier (P). Mueren Stravinsky y Louis Armstrong. Neruda, Premio Nobel. Muerto en Venecia de Visconti. Mueren Duvalier y Krushchev. Depuesto Torres en Bolivia. China ingresa en la ONU.
- 1972 Cuerpo presente. Mueren José Asunción Flores y Efraim Cardozo (P). La naranja mecánica de Kubrick. El discreto encanto de la burguesía de Buñuel. Cabaret de Fosse. Nixon reelecto en EE.UU. Regresa Perón a Argentina. Paz EE.UU./Vietnam. Terrorismo en Nicaragua.
- 1973 Las musarañas de Ruiz Nestosa (P). López de Marcos (P). Monólogos de Appleyard (P). Mueren Neruda, Picaasso y Casals. La trepa de Renán. Amarcord de Fellini. Tratado de Itaipú(P). Mueren Johnson y Carrero Blanco. Perón en el poder. Muere Allende; golpe de Pinochet. Watergate.

- 1974 Yo el Supremo. Mueren Asturias, Lagervist Renuncias de Nixon, Brandt y
El pollito de y Vittorio De Sica. El re- Golde Meir. Depuesto Haile
fuego. curso del método de Carpen- Selassie. Violencia política
tier. en Argentina. Mueren Perón y
Pompidou. Carlos Andrés Pérez,
presidente de Venezuela, quien
nacionaliza las refinerías.
- 1975 "Cerro Corá Los herederos de Casaccia (P). Mueren Franco, Chiang Kai-chek,
(1870)". La tierra ardía de Ritter (P). y Feisal de Arabia Saudita.
El otoño del patriarca de García Capitulación de Vietnam del
Marquez. Abaddón el exterminador Sur. Guerra civil en Angola.
de Sábado. 50 años de La Tribu- "Marcha verde" en Marruecos.
na (P).

BIBLIOGRAFIAS CONSULTADAS.1) BIBLIOGRAFIA TEMATICA (BIBLIOGRAFIA CRITICA).

1. ALONSO, Amado. Materia y forma en poesía. Madrid, Gredos, 1955.
2. ALLOT, Miriam. Los novelistas y la novela. Barcelona, Seix Barral, 1966.
3. ANDERSON IMBERT, Enrique. Crítica interna. Madrid, Taurus ed., 1961.
4. _____. Teoría y técnica del cuento. Bs. As., Ed. Marymar, 1979.
5. AUERBACH, Erich. Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental. México, Fondo Cultura Económica, 1950.
6. BAQUERO GOYANES, Mariano. Estructuras de la novela actual, 3^o ed., Barcelona, Planeta, 1970.
7. BAREIRO SAGUIER, Rubén. "Literatura y sociedad. A modo de introducción". En: Aportes, París, no. 8, abr, 1968, pp.5-9.
8. BENJAMIN, Walter. "El narrador". En: Revista de Occidente, Madrid, no. 129, dic, 1973, pp. 301-333.
9. BEN-UR, Lorraine Elena. El realismo mágico en la crítica hispanoamericana. Offprint of JOURNAL OF SPANISH STUDIES TWENTIETH CENTURY, vol. 4, no. 3, Winter 1976, 1977.
10. BONET, Carmelo. La técnica literaria y sus problemas. Buenos Aires, Nova, 1968.
11. BOOTH, Wayne C. La retórica de la ficción. Barcelona, Bosch ed, 1974.
12. BOUSOÑO, Carlos. Teoría de la expresión poética, 2 vol., Madrid, Gredos, 1968.
13. CAMBOURS OCAMPO, Arturo. El problema de las generaciones literarias. Buenos Aires, A. Peña Lillo ed., 1963.
14. CARILLA, Emilio. El cuento fantástico. Buenos Aires, Nova, 1968.
15. DE TORRE, Guillermo. Nuevas direcciones de la crítica literaria. Madrid, Alianza ed., 1970.
16. DUJARDIN, Edouard. Les lauriers sont coupés suivi de Le Monologue intérieur. Roma, Bolzoni ed., 1977.
17. ESCARPIT, Robert. Sociología de la literatura. Barcelona, Oikos-Tau, s.a. ed., 1971.
18. GARASA, Delfín Leocadio. Literatura y sociología. Buenos Aires, Troquel, 1963.
19. GARCIA PINTO, Roberto. Autores y personajes. Ensayos sobre la realidad y la ficción. En: Cuaderno de Humanitas. Tucumán, Univ. Nac. de Tucumán, 1961.

20. GARCIA PONCE, Juan. "Las huellas de la voz." En: Imagen, Caracas, no. 94-95, abr, 1971, pp. 37-44.
21. GOLDMANN, Lucien. Pour une sociologie du roman. Paris, Gallimard, 1964.
22. GOLDMANN, Lucien y otros. Sociología de la creación literaria. Buenos Aires, Nueva Visión ed., 1971.
23. GOYTISOLO, Juan. "Formalismo o compromiso literario?" En: Casa de las Américas, La Habana, no. 26, oct-nov, 1964, pp. 148-151.
24. GRAY, Bennison. El estilo, el problema y su solución. Madrid, Castalia, 1969.
25. HICKEY, Leo. "Ideas sobre la realidad novelística". En: Revista de Occidente, Madrid, no. 109, abr, 1972, pp. 26-43.
26. _____. Realidad y experiencia de la novela. Madrid, Cupsa ed., 1978.
27. HUMPHREY, Robert. La corriente de la conciencia en la novela moderna. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1969.
28. JITRIK, Noé. El fuego de la especie. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
29. KAYSER, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid, Gredos, 1961.
30. LANGOWSKI, Gerald J. "Hacia un criterio del surrealismo en la novela hispanoamericana". En: XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 1975. Ponencia, pp. 8.
31. LAPESA, Rafael. Introducción a los estudios literarios. Madrid, Cátedra ed., 1974.
32. LAZARO CARRETER, Fernando y CORREA CALDERON, Evaristo. Cómo se comenta un texto literario. Madrid, Cátedra ed., 1975.
33. LEENHARDT, Jacques. "El relato negro-blanco: hacia la utilización". En: Imagen, Caracas, No. 31, ago, 1968, pp. 6-7.
34. _____. "Fundamentos preliminares para una sociología de la novela". En: Aportes, París, no. 8, abr, 1968, pp. 10-20.
35. LIPS de BAËLE, Marguerite. Le style indirect libre. Paris, Payot, 1926.
36. LUKACS, Georg. Teoría de la novela. Barcelona, Edhasa ed., 1971.

37. MALDAVSKY, David. "Autocrítica. Reportaje a Augusto Roa Bastos". En: Los libros, Buenos Aires, no. 12, oct, 1970, pp.11-12.
38. _____. Teoría literaria general. Buenos Aires, Paidós, 1974.
39. MARGERY PEÑA, Enrique. "Alcances en torno a la problemática del narrador". En: Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, San José, no. 1, may, 1975.
40. MAURIAC, François. "Le romancier et ses personnages". En: OEUVRES COMPLETES. T.VIII. Paris, Bois originaux de Louis Jou. Sur les presses de Coulouma Imprimeur S.A., 1952.
41. MICHAUD, Guy. "La obra y sus técnicas (Técnicas de la novela)". Trad. (parcial) Ilda S. Alcaraz, Resistencia, Univ. Nac. del Nordeste, 1972.
42. MOLES, Abraham. "El análisis de las estructuras del mensaje poético en los diferentes niveles de la sensibilidad". En: Estructuralismo y literatura. (Varios). Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.
43. MORAVIA, Alberto. "Crisis de la novela o crisis de novelistas?". En: Temas, Montevideo, no. 2, jun -jul , 1965, pp. 31-33.
44. OCAMPO, Aurora M. "Un intento de aproximación al realismo mágico". En: XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 1975. Ponencia, pp. 7.
45. PFEIFFER, Johannes. La poesía. México, Fondo Cultura Económica, 1954.
46. POIRIER, Richard. El yo en actuación. México, Fondo Cultura Económica, 1975.
47. PQUILLON, Jean. Tiempo y novela. Buenos Aires, Paidós, 1970.
48. PROPP, Vladimir. Las raíces históricas del cuento. Madrid, Ed. Fundamentos, año ?.
49. _____. Morfología del cuento. Madrid, Ed. Fundamentos, 1974.
50. RICHARDS, I.A. Lectura y crítica. Barcelona, Seix Barral, 1967.
51. ROBBE-GRILLET, Alain. "La literatura perseguida por la política". En: Temas, Montevideo, no. 2, jun-jul , 1965, pp. 33-35.
52. ROUSSEL, Raymond. Comment j'ai écrit certains de mes livres. Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1963.
53. _____. Épaves précédé de Conception et réalité chez Raymond Roussel par Michel Leiris. Paris, J.-J. Pauvert Éditeur, 1972.
54. _____. Locus Solus. Paris, Gallimard, 1963.
55. SARTRE, Jean Paul. ¿Qué es la literatura? Buenos Aires, Ed. Losada, 1950.
56. TACCA, Oscar. "La voz del narrador en la estructura narrativa". En: Historia y estructura de la obra literaria, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.
57. _____. Las voces de la novela, Madrid, Gredos, 1973.

58. TODOROV, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970.
59. _____. Literatura y significación. Barcelona, Planeta, 1967.
60. ULLMANN, Stephen. Lenguaje y estilo. Madrid, Ed. Aguilar, 1968.
61. URBAN MARSHALL, Wilbur. Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo. México, Fondo Cultura Económica, 1952.
62. VALENZUELA, Ma. Cristina P. de. Normas de fichaje para las tareas de pre-seminario. Resistencia, Univ. Nac. del Nordeste, 1967.
63. VARELA JACOME, Benito. Renovación de la novela en el siglo XX. Barcelona, Ed. Destino, 1967.
64. WEINRICH, Harald. Estructura y función de los tiempos en el lenguaje. Madrid, Gredos, 1968.
65. WEISSMANN, Frida S. Du monologue intérieur a la sous-conversation. Paris, Ed. A.G. Nizet, 1978.
66. WELLES, René. Conceptos de crítica literaria. Caracas, Univ. Central de Venezuela, 1965.
67. YNDURAIN, Francisco. "La novela desde la segunda persona". En: Historia y estructura..., op. cit.
68. ZERAFKA, Michel. Novela y sociedad. Buenos Aires, Amorrortu ed, 1971.
- 2) BIBLIOGRAFIA DEL AUTOR (Cuentos y Novelas). Por orden cronológico.
1. El trueno entre las hojas. Buenos Aires, Ed. Losada, 1953. Manejamos la 3a. ed. de 1968.
2. Hijo de hombre. Buenos Aires, Ed. Losada, 1960. Manejamos la 3a. ed. del 67.
3. El baldío. Buenos Aires, Ed. Losada, 1966.
4. Los pies sobre el agua. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
5. Madera quemada. Santiago, Ed. Univ. de Chile, 1967.
6. Moriscencia. Caracas, Monte Avila ed., 1969.
7. Cuerpo presente. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.
8. Yo el Supremo. Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores S.A., 1974.
9. El pollito de fuego. Bs. As., Ed. de la Flor, 1974.
10. "Cerro Corá (1870)". Diario ABC Color (Suplemento dominical). Asunción, 28 dic , 1975.
11. "Cerro Corá (1870). II El resplendor". Op. cit., 4-1-76.
12. "Cerro Corá (1870). III El final ". Op. cit., 11-1-76.
13. Lucha hasta el alba. Asunción, Ed. Arte Nuevo, 1979.
14. "El opio de los pueblos". En: La bicicleta, Sgo. de Chile, ago-sep, 1979.
15. "Chapé Bolívar". En: Nueva Estafeta, Madrid, no, 20, jul, 1980.

El cuento "La excavación" reaparece modificado en Crónicas de Latinoamérica (Varios). Bs. As., Ed. Jorge Alvarez, 1968.

En el n° 25 de Alcor (jul-ago, 1963) revista literaria de Asunción, aparece "Encuentro", cuento breve que resulta un avance de "Encuentro con el traidor" de su libro El baldío.

Traducciones de su obra.

El trueno entre las hojas:

Die Nacht der tribenden Feuer, Munich, ed. Carl Hanser Verlag, 1964.

Hijo de hombre:

Menschensohn. Berlín - Weimar, Aufbau - Verlag ed., 1964.

Menschensohn. Munich, Carl Hanser Verlag, 1964.

Son of Man, Londres, Ed. Víctor Gollánez, 1965. Trad. Rachel Coffyn.

Syn Človeka, Praga, Ed. Knichovna Vojáka, 1965. Traductor Vladimír Oleríny.

Människosön, Estocolmo, Ed. Tidens Forlag, 1967.

Filho do Homem, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1965.

Filho do Homem, Lisboa, Ed. Publicações Europa-América, 1968.

Le feu et la lèpre, Paris, Ed. Gallimard, 1968.

Menneskesvonne, Oslo, Ed. Pax Forlag, 1968.

Figlio di uomo, Milano, Feltrinelli, 1976.

Embernek fie, Budapest, Magvető Kiadó, 1976. Trad. Tóth, Eva.

Asimismo existen traducciones de Hijo de hombre al ruso y al polaco (hecha por Segismund Woycki).

Otras traducciones.

"De vuilnisbelt". Hollands Maanblad, n° 281, Amsterdam, 1971. Trad. J. Lechner.- (Del cuento "El baldío").

Der Donner zwischenden Blättern. Erzählungen Verlag Volk und Welt, Berlin, 1976. (El trueno entre las hojas; el título alemán es traducción fiel del original).

Moi le Suprême. Paris, P. Belfond Éd., 1977. Trad. Antoine Berman.

3) BIBLIOGRAFIA DIRECTA (SOBRE EL AUTOR Y SU OBRA). Reunida en colaboración con Beverly Rising Cletzer.

1. AINSA, Fernando. "Un realismo de la imaginación". En: Mundo nuevo, París, n° 11, may, 1967, pp.78-80.

2. ALDANA, Adolfo L. La cuantística de Augusto Roa Bastos. Montevideo, Ed. Géminis, 1975.
3. ALEGRIA, Fernando. Breve historia de la novela hispanoamericana. México, Ed. de Andrea, 1966.
4. ALFAYA, Javier. "Augusto Roa Bastos, en Madrid". En: Triunfo, Madrid, año XXXI, no. 723, dic, 1976, p. 73.
5. ANDREU, Jean L. "Aventure, sadisme et révolution. Notes sur un personnage de Yo el Supremo". En: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien, Université de Toulouse - Le Mirail, Caravelle 27, 1976, pp. 11-26.
6. _____. "Entretiens: Augusto Roa Bastos". En: Cahiers du Monde..., op. cit., Caravelle 17, 1971, pp. 208-218.
7. ANONIMO. "Augusto Roa Bastos". En: El Caimán barbudo, La Habana, no. 42, oct, 1970, p. 15.
8. BAREIRO SAGUIER, Rubén. "Noción del personaje en Hijo de hombre". En: Nueva Narrativa Hispanoamericana, vol. IV, Número doble, 1974, pp.69-74.
9. _____. "La novela de la dictadura en Latinoamérica". En: El País, Madrid, 15 ene, 1978, año II, no. 14. Sección Arte y Pensamiento, pp. IV-V.
10. _____. "Roa Bastos y la nueva narrativa paraguaya". En: Actual narrativa latinoamericana. La Habana, Ed. Casa de las Américas, 1970.
11. _____. "Roa Bastos y su Hijo de hombre". En: Alcor, Asunción, no. 11, mar-abr, 1961, pp. I y 8-9.
12. _____. "El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea". En: Cahiers du Monde..., op. cit., Caravelle 14, 1970 pp.78-96.
13. _____. "Trayectoria narrativa de Augusto Roa Bastos". En: Texto crítico, Xalapa, Veracruz, año II, no. 4, may-ago, 1976, pp. 36-46.
14. BELLINI, Giuseppe. Il labirinto magico. Studi sul "nuovo romanzo ispano-americano". Milano, Cisalpino-Goliardica ed., 1973.
15. _____. La letteratura ispano-americana. Sansoni (Firenze)-Accademia (Milano), 1970.
16. _____. Il mondo allucinante. Milano, Cisalpino-Goliardica ed., 1976.
17. BENEDETTI, Marlo. "El recurso del Supremo Patriarca". En: Casa de las Américas, La Habana, año, XVI, no. 98, oct, 1976, pp. 12-23.
18. BENSO, Silvia. "La ricerca di identità nei racconti di Augusto Roa Bastos". En: Studi di letteratura ispano-americana, Milano, no. 9, abr, 1979, pp.113-121.
19. BOREL, Jean Paul. "Apuntes para un análisis sociológico de la narrativa paraguaya: A. Roa Bastos y R. Bareiro Seguíer". En: Cahiers du Monde..., op. cit., Caravelle 25, 1975, pp. 39-56.

20. CAMPOS, Jorge. "Hijo de hombre". En la sección "El libro del mes" de una revista médica madrileña, p. 17, 1978.
21. _____. "La novela de una dictadura". En: El País, Madrid, 12 de sep, 1976.
22. _____. "Una novela paraguaya: Hijo de hombre". En: Insula, periódico, Madrid, Sección "Letras de América". Fotocopia obtenida de un microfilm en EE.UU.
23. _____. "Yo el Supremo", de Augusto Roa Bastos". En: Insula, Madrid, no. 359, oct, 1976, p. 11.
24. CARDOSO, Heber. "Entrevista A. Roa Bastos". En: Hispanérica, Buenos Aires, año IV, no. 11-12, dic, 1975, pp. 49-58.
25. CARDOZO, Juan Andrés. "Yo el Supremo". En: Diálogo, Asunción, dic, 1975, pp. 28-29.
26. CODINA, Iverna. América en la novela. Buenos Aires, Ed. Cruz del sur, 1964.
27. COMENTARIOS SOBRE YO EL SUPREMO. Asunción, Ediciones "Club del libro No 1", 1975, Incluye: "Yo el Supremo visto por su autor y aproximaciones" por Beatriz Rodríguez Alcalá de González Oddone; "Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos" por Ramiro Domínguez; "El horizonte ideológico en Yo el Supremo" por Adriano Irela Burgos; "Yo el Supremo de Roa Bastos" por Jose fina Plá.
28. CRUZ-LUIS, Adolfo. "Dimensión histórica de Yo el Supremo". En: Casa de las Américas, La Habana, año XVI, no. 95, mar-abr, 1976, pp. 18-127.
29. CUADERNO DE NORTE. Revista Hispánica de Amsterdam, no 7, 1976. Número dedicado a Augusto Roa Bastos. Contiene: "Nota preliminar" por Jan Lechner; "Mi reino el terror" por Augusto Roa Bastos; "Hijo de hombre, fragmentación y unidad" por J.L. Andreu; "Noción del personaje en Hijo de hombre" por Rubén Barseiro Saguier; "En torno a Hijo de hombre" por Enric Miret; "Time and transportation in Hijo de hombre" por Wolfgang A. Luchting; "Roa Bastos: basta ya y abajo la bota". Collage "crítico-gutural sobre los intelectuales y el pueblo" por Gerald Martín; datos biográficos y bibliográficos sobre Augusto Roa Bastos.
30. CHAMORRO, Eduardo. "El tirano en su rincón". En: Cambio 16, Madrid, no.258, nov, 1976, p.113.
31. CHAD, Ramón. "Augusto Roa Bastos así se reescribe la historia". En: Triunfo, Madrid, año XXXII, no. 801, 1978, pp. 70-72.
32. DE GRÁNDA, Germán. "El español del Paraguayo. Temas, problemas y métodos". En: Estudios paraguayos, Asunción, vol. VII, no. 1, jun, 1979, pp. 67-71. (Sobre un caso de bilingüismo en la prosa de Roa Bastos).

33. DELLEPIANE, Angela D. "Tres novelas de la dictadura: El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo el Supremo". En: Cahiers du Monde..., op. cit., Caravelle 29, 1977, pp. 65-87.
34. DOMINGUEZ, Ramiro. "El hombre paraguayo en tres poetas sociales: Campos Cervera, Roa Bastos y Elvio Romero". En: Alcor, Asunción, no. 16, ene-feb, 1962, pp. 2 y 11.
35. ENTRETIEN AVEC AUGUSTO ROA BASTOS. En: Les langues modernes, París, año LXXI, no. 1-2, I Trimestre, 1977, pp. 57-62, Número especial dedicado a América Latina.
36. FERRER AGÜERO, Luis María. "La relación autor-personaje en Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos". En: Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos, Budapest, 18-19 de agosto de 1976. Edición a cargo de Mátyás Horányi, Budapest, 1978, Ed. Akadémiai, pp. 491-500.
37. _____. "Texto y contratexto en Yo el Supremo". En: Mundo Hispánico, Madrid, no. 349, abr., 1977, pp. 66-69.
38. _____. "Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos". En: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, no. 322-323, abr-may, 1977, pp. 365-370.
39. _____. "El sustrato guaraní en la prosa de ficción de Augusto Roa Bastos". Diplôme d'Études Approfondies de la Sorbonne. Directeur Bernard Pottier. Inédito. 1979.
40. FOSTER, David William. "La importancia de Hijo de hombre de Roa Bastos en la literatura paraguaya". En: Duquesne Hispanic Review, Pittsburgh, Pa., año II, vol. 3, 1964, pp. 95-106.
41. _____. "The figure of Christ Crucified as a Narrative Symbol in Roa Bastos' Hijo de hombre". En: Books Abroad, 37, no. 1, Norman, Okla., winter, 1963, pp. 16-20.
42. _____. THE MYTH OF PARAGUAY in the fiction of Augusto Roa Bastos. Chapel Hill, N. Carolina, The University of North Carolina Press, 80, 1969.
43. FRANCO, Jean. Introducción a la literatura hispanoamericana. Caracas, Monte Avila ed., 1970.
44. GERTEL, Zunilda. La novela hispanoamericana contemporánea. Buenos Aires, Ed. Columba, 1970.
45. GOMEZ GIL, Orlando. Historia crítica de la literatura hispanoamericana. Nueva York, Holt, Rinehart y Winston Inc. ed., 1968.
46. GONZALEZ BERMEJO, Ernesto. "La trampa de la palabra". En: Cuadernos para el diálogo, Madrid, 2a. época, no. 224, 13-19 ago, 1977, pp. 49-51.

47. GROSSMANN, Rudolf. Historia y problemas de la literatura Latinoamericana. Madrid, Ed. Rev. de Occidente, 1972.
48. GROTITA, Nydia M. y LANDIN, Rade A. Narrativa hispanoamericana actual. Antología anotada. Buenos Aires, Ed. Losada, 1975.
49. GURZA, Esperanza. "Gaspar ha muerto. ¡Vive el Cristo!" En: La palabra y el hombre, Xalapa, Veracruz, II época, n° 43, jul-sep, 1967, pp. 499-505.
50. HOMENAJE A AUGUSTO ROA BASTOS. Variaciones interpretativas en torno a su obra. Nueva York, Ed. Helmy F. Giacomani, 1973. Este texto contiene:
 - "Cigarrillos Máuser" por Fernando Alegria.
 - "Roa Bastos; entre el realismo y la alucinación" por Mario Benedetti.
 - "La condición humana en la narrativa de Roa Bastos" por Clara Pasasafari de Gutiérrez.
 - "El estilo en la narrativa de Augusto Roa Bastos" por Manuel de la Puebla.
 - "Hijo de hombre y la intrahistoria del Paraguay" por Hugo Rodríguez Alcalá.
 - "Un enfoque semiótico en la narrativa de Roa Bastos: Hijo de hombre" por David Maldeavsky.
 - "Hijo de hombre: el mito como fuerza social" por Adriana Valdés e Ignacio Rodríguez.
 - "Notas sobre el punto de vista narrativo en Hijo de hombre de Roa Bastos" por David William Foster.
 - "Ensayo e interpretación de Hijo de hombre a través de su simbolismo cristiano y social" por Urte Lehnerdt.
 - "Estudio estructural de Hijo de hombre de Roa Bastos" por Andris Kleinbergs.
 - "Realismo mágico y dualidad en Hijo de hombre" por Seymour Menton.
 - "Jorge Luis Borges en La excavación de Augusto Roa Bastos" por Hugo Rodríguez Alcalá.
 - "El trueno entre las hojas y el humanismo revolucionario" por Mabel Piccini.
 - "Reflexiones sobre la temática de los cuentos de Augusto Roa Bastos" por Jaime Harszenhorn.
 - "La introspección auto-crítica en Contar un cuento" por Mario E. Ruiz.
 - "Verdad oficial y verdad verdadera: Borrador de un informe de Augusto Roa Bastos" por Hugo Rodríguez Alcalá.
51. ISSOREL, Jacques. "Las dos caras de la reflexión sobre el lenguaje en Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos". En: Monteaquidó, Murcia, no.60, 1978, pp. 21-28.

52. LASTRA, Pedro. Nota preliminar a Madera quemada de A. Roa Bastos, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1967, pp.7-11.
53. LEAL, Luis. Historia del cuento hispanoamericano. México, Ed. de Andrea, 1971.
54. L'IDEOLOGIQUE DANS LE TEXTE (TEXTES HISPANIKUES). Toulouse, Trabajo de 1^{re} Université de Toulouse - Le Mirail, tomo VI, 1978. Contiene las Actas del II Coloquio del Seminario de Estudios literarios de la Univ. de Toulouse. Aparecen (sobre Roa) los siguientes trabajos: "Algunos núcleos generadores de un texto narrativo" por Augusto Roa Bastos; "Fonction narratrice et ideologie" por Milagros Ezquerro; "Le statut ideologique de la lecture dans Yo el Supremo" por Monique de Lope.
55. LIENHARD, Martin. "Apuntes sobre los desdoblamientos, la mitología americana y la escritura en Yo el Supremo". En: Hispanamérica, Bs. As., año VII, no. 19, abr, 1978, pp. 3-12.
56. _____. "Mythologie Guarani, Fiction et Histoire dans Moriciencia de Augusto Roa Bastos". Ponencia presentada en el Coloquio L'oeuvre de Augusto Roa Bastos et la réalité paraguayenne, problèmes méthodologiques, en la Univ. de Toulouse - Le Mirail, mar, 1979. Gentileza del autor.
57. LORENZ, Günter W. Diálogo con Latinoamérica. Valparaíso, Ed. Universitaria, 1972.
58. MALDAVSKY, David. "Autocrítica. Reportaje a Augusto Roa Bastos", op. cit.
59. _____. Teoría literaria..., op. cit.
60. MARCOS, Juan Manuel. Noiones de narrativa. Asunción, Ed. Independencia, 1976.
61. MAREY, Léa. "Roa Bastos et le Paraguay" En: Les langues Més-Latines, París, 71^o año, no. 220, fascículo 1, 1^o Trimestre, 1977, pp. 87-101.
62. MARTINI PALMIERI, Enrique. "Roa Bastos: Yo el Supremo (1974)". En: "Caudillos", "Caciques" et dictateurs dans le roman Hispano-américain, Coordinateur: Paul Verdevoye. París, Editions Hispaniques, 1978.
63. MARTIN, Georges. "Repères par une étude de la "compilatoire" historique dans Yo el Supremo". En: Imprévue, Montpellier, numéro spécial du Centre d'études et de recherches sociocritiques, 1977, pp. 37-55.
64. MARTINEZ, Tomás Eloy. "Todo Roa Bastos". En: El Nacional, Caracas, 21-5, 1978, sección "Papel Literario", pp. 1 y 4.
65. MARTUL TOBIO, Luis. "La función del narrador en la obra de Roa Bastos". En: Anales de literatura hispanoamericana, Madrid, no. 6, 1977, Facultad de Filología de la Univ. Complutense, pp. 151-174.
66. MIGUEL, María Esther de. "El libro del que se habla". En: Señales, Buenos Aires, año XII, no. 124, sep, 1960, pp. 12-14.
67. MILIANI, Domingo. "El dictador, objeto narrativo en dos novelas hispanoamericanas Yo el Supremo y El recurso del método". En: Actas del Simposio..., op.cit.
68. MONTERO, Janina. "Historia y novela en Hispanoamérica: El lenguaje de la ironía". En: Hispanic Review, Philadelphia, Pa, no.4, vol.47, Autumn 1979, pp. 505-519.
69. _____. "Realidad y ficción en Hijo de hombre". En: Revista Iberoamericana, Pittsburgh, Pa., vol. XII, no. 95, abr-jun, 1976, pp. 267-274.

70. MONTOYA, Eva Golluscio de. "Presencia y significación de la Piedra en Yo el Supremo". En: Cahiers du Monde..., op.cit., Caravelle 29, 1977, pp. 89-95.
71. NERY, Dobrila Djukich de. "La insurrección: concepto central en la estructura de Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos". En: Revista de Literatura Hispanoamericana, Maracaibo Venezuela, año II, no. 2, ene-jun, 1972, pp. 89-127. Contiene bibliografía sobre Augusto Roa Bastos.
72. N.N. "Problemas de estilo en Hijo de hombre". Seminario de Literatura Hispanoamericana, I.L.A.R.I., Asunción, 1970.
73. OLIVEIRA ZOKNER, Cecilia Teixeira de. "A palavra Tierra e o vocabulário sócio hierárquico en Hijo de hombre: relações". En: Letras, Curitiba (23) jun, 1975, pp. 71-80.
74. PANCORBO, Luis. "Tres tristes tiranos". En: Revista de Occidente, Madrid, 3a. época, no. 19, may, 1977, pp. 12-16.
75. PEREZ CHAVES, Emilio. "Los pies sobre el agua o la voz en el exilio". En: Epoca, Asunción, año 5, no. 22, ene-feb, 1968, pp. 16-19-.
76. _____. Presencia literaria en Augusto Roa Bastos. Material inédito original. Presentación de Roa Bastos por el autor en el acto de lectura de fragmentos de Yo el Supremo por el actor Rudi Torga, en el Centro Cultural Paraguayo-Americano (Asunción, sep. 1974).
77. PEREZ GONZALEZ, Lilia. "Sobre Hijo de hombre de Roa Bastos". En: Cuadernos..., op.cit., no. 334, abr, 1978, pp. 11-118.
78. PLA, Josefina. "Augusto Roa Bastos. Hijo de hombre". En: Diálogo, Asunción, 2a. época, no. 4, abr, 1962.
79. _____. "El naranjal ardiente de Augusto Roa Bastos" (reseña). En: Alcor, Asunción, no. 17, mar-abr, 1962, p. 10 a.
80. _____. "La narrativa paraguaya de 1900 a la fecha". En: Cuadernos..., op.cit., no. 231, mar, 1969, pp. 646-654.
81. _____. "El pollito de fuego" (reseña). En: Revista de Letras y Arte, Asunción, no. 6, oct-dic, 1974.
82. POLLMANN, Leo. La "Nueva Novela" en Francia e Iberoamérica - Madrid, Gredos ed., 1971.
83. PRIETO, Justo José. "Entrevista a Gabriel Casaccia y a Augusto Roa Bastos". En: Alcor, Asunción, no. 18-19, may-ago, 1962, pp. 6-8.
84. QUIROGA CLERIGO, Manuel. "Un pueblo en busca perpetua de su libertad". En: Informaciones, Madrid, 16 de Feb, 1978, p. 7.

85. RAMA, Angel. Los dictadores latinoamericanos. México, F.C.E., 1976.
86. REYZABAL, M^aVictoria y NAJT Myriam. "El significado de la vida en Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos". Monografía. Univ. Nac. del Sur, Bahía Blanca, Argentina.
87. ROA BASTOS, Augusto. "El antecedente de Yo el Supremo". En: El Nacional, (Caracas), op.cit., p.1.
88. _____. "Aventuras y desventuras de un compilador". Publicación venezolana. No tenemos otros datos.
89. _____. "El fuego en las manos". En: Negro sobre blanco, Buenos Aires, n^o8, nov , 1958, p.74.
90. _____. "Epístola (Réplica al poeta Hugo Rodríguez Alcá lá)". En: El País, Asunción, 17-9-1938, sección "La página del sábado".
91. _____. A. Roa Bastos, entrevista. En: Alcor, n^o2, Asunción, III, 1955.
92. _____. "Roa Bastos nos habla de su novela". En: Negro sobre blanco, Buenos Aires, 3^a época, n^o10, dic, 1959, p.10.
93. RODRIGUEZ ALCALA, Hugo. "Augusto Roa Bastos y El trueno entre las hojas". En: Rev.Iberoamericana, t.XX, n^o39, 1955, pp.19-45.
94. _____. "Augusto Roa Bastos, novelista del Paraguay". En: Alcor, Asunción, n^o20, sep-oct, 1962, pp.6-7 y 9.
95. _____. Historia de la literatura paraguaya. Asunción, Ed. del Colegio de San José, 1971.
96. _____. Literatura paraguaya. Asunción, Ed. Comuneros, 1971.
97. _____. "Un experimento fallido: "El pájaro mosca". En su Narrativa hispanoamericana. Madrid, Gredos, 1973.
98. RODRIGUEZ ALMODOVAR, Antonio. Lecciones de narrativa hispanoamericana, s.XX. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1972.
99. RODRIGUEZ RICHART, J. "Mano Cruel", narración picaresca de Roa Bastos". En: Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander, año XLV, ene-dic, 1969, pp.239-254.
100. SAMANIEGO, Fernando. "El poder absoluto, vieja pesadilla de la especie humana". En: El País, Madrid, 23 de nov. de 1976.

101. SEMINARIO SOBRE YO EL SUPREMO DE AUGUSTO ROA BASTOS. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, oct, 1976. Contiene: "José Gaspar de Francia, el Robespierre de la Independencia americana" por Georges Fournial; "La Historia y las historias en Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos" por Rubén Bareiro Saguier; "La dictadura del Dr. Francia en Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos" por Carlos Luis Casabianca; "Modalidades del relato en Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos: lo Dicho, lo Dictado, y el Diktat" por J.L. Andreu; "La escritura del poder y el poder de la escritura" por Nicasio Pereira San Martín; "Yo el Supremo: Renovación de una temática" por Fernando Moreno Turner.
102. SIMON, Pedro. "Doce preguntas al autor de Hijo de hombre" En: Bohemia, La Habana, no. 42, oct, 1970, pp. 4-13.
103. SOMMERS, Joseph. "The indian-oriented novel in Latin America: New spirit, new forms, new scope". En: Journal of Inter American Studies, Gainesville, Florida, vol. 6, no. 2, abr, 1964, pp. 249-265.
104. _____. "Un juicio sobre Hijo de hombre". En: Alcor, Asunción, nov-dic, 1964.
105. TOVAR, Antonio. "La historia de un dictador". En: Rev. Gaceta Ilustrada, Madrid, no. 1066, mar, 1977, p. 65.
106. "TRES ESCRITORES. TRES VISIONES DE LA NOVELA". En: Alcor, Asunción, no. 41, 1966 pp. 3-6.
107. TRES MIRADAS SOBRE ROA BASTOS. (J.B. Riverola Matto, O. González Real, C. Villagra Marsal). En: Diario Hoy (Suplemento dominical), Asunción, 7-10-79, pp. 7-9. Entrevista a Villagra Marsal por Juenita Carracella.
108. VARIOS. Littérature latino-américaine d'aujourd'hui. Paris, Union générale d'éditions, 1980. Coloquio dirigido por J. Leenhardt en Cerisy. Contiene: "La dictée de Gaspar de Francia" de J. Leenhardt, "Réflexion autocritique a propos de Moi, le Suprême, du point de vue socio-linguistique et idéologique. Condition du narrateur" de A.R.B. y "Niveaux sémantiques de la notion de personnage dans les romans de Roa Bastos" de Rubén Bareiro Saguier.
109. ZUM FELDE, Alberto. "Hijo de hombre visto por Zum Felde". En: Alcor, Asunción, no. 25, jul-ago, 1963, p. 9.

4) BIBLIOGRAFIA INDIRECTA

- A) Sobre Paraguay (El apartado bibliográfico A de esta sección fue preparado en colaboración con Beverly Rising Cletzer).
1. AMARAL, Raúl. "El novecentismo paraguayo". En: Comentario, Buenos Aires, año XV, no. 61, jul-ago, 1968.
2. ARANA, Oswaldo. "El hombre en la novela de la guerra del Chaco". En: Journal of Inter-American Studies. Gainesville, Florida, vol. VI, no. 3, jul, 1964, pp. 347-365. Publicación de la Universidad de Miami Branch.
3. BAEZ, Cecilio. Ensayo sobre el Dr. Francia y la dictadura en Sudamérica. Asunción, Talleres Nacionales de H. Kraus, 1910.

4. BAREIRO SAGUIER, Rubén. "Documento y creación en las novelas de la guerra del Chaco". En: Aportes, París, no. 8, abr, 1968, pp. 89-98.
5. _____. "El criterio generacional en la literatura paraguaya". En: Alcor, Asunción, no. 36, may-jun, 1965, pp. 1-2 y 8-9.
6. _____. "Joven poesía paraguaya". En: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien, Toulouse- La Mirail, Caravelle 14, 1970, pp. 153-160.
7. _____. "Situación de la literatura paraguaya contemporánea". En: Cahiers des Amériques Latines, París, no. 1, Série Arts et Littératures, 1967, pp. 31-45.
8. _____. "Tendencias culturales en el Paraguay". En: Américas, vol. 14, no. 3, mar, 1962, pp. 32-35.
9. BERTONI, Moisés E. Las plantas usuales del Paraguay y países limítrofes. Asunción, M. Brossa, establecimiento gráfico, año ? .
10. BIBLIOTECA PARAGUAYA. Catálogo. Asunción, Emasa y Librería Comuneros, 1971.
11. CAHIERS DU MONDE HISPANIQUE..., op. cit., Caravelle 14, Número dedicado especialmente al Paraguay.
12. CARLISLE, Charles Richard. Beyond the rivers. An Anthology of Twentieth Century Paraguayan Poetry. Berkeley, C.R. Carlisle ed., 1977.
13. CARLYLE, Thomas. El dictador Francia. Asunción, Ed. Guaranía, 1937.
14. CASACCIA, Gabriel. La babosa. Buenos Aires, Ed. Losada, 1960.
15. _____. Los exiliados. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966.
16. CENTURION, Carlos R. Historia de la cultura paraguaya. Asunción, Patronato de Leprosos del Paraguay, ed., 1961. 2 t. Impreso en Buenos Aires.
17. CINCUENTA AÑOS DE HISTORIA PERIODÍSTICA. En: La Tribuna, Asunción, 31, dic, 1975, pp. 1-23.
18. CORREA, María Angélica. "Entrevista a Gabriel Casaccia". En: Alcor, Asunción, no. 36, op. cit., p. 8.
19. CORRESPONDENCIA inédita, Hugo Rodríguez Alcalá- Juan Manuel Marcos, 1978.
20. COTELLO, Rubén. "La novela paraguaya: subdesarrollo y literatura". En: Temas, Montevideo, no. 14, oct-nov-dic, 1967, pp. 14-20.
21. LAS CULTURAS CONDENADAS (compilación de Augusto Roa Bastos). México, Siglo XXI, 1978.
22. CHAVES DE FERREIRO, Ana Iris. "Doble expiación" y "Nosotros". En: Mundo Nuevo, París, no. 35, may, 1969.
23. CHAVES, Julio César. El Supremo Dictador. Buenos Aires, Ed. Difusam, 1942.
24. DIAZ PEREZ GODOI, Rodrigo. "Hérib Campos Cervera". En: Cuenco, Asunción, año I, no. 1, dic, 1955, p. 4.

25. DOMINGUEZ, Manuel. Estudios históricos y literarios. Asunción, Emedé ed., 1957.
26. DOMINGUEZ, Ramiro. "Casos de Perurimá" (2ª parte de un poema suyo). En: ABC COLOR, Asunción, diario, 1973.
27. FADLALA, Emilio. "El Paraguay en la integración económica" (En: "Paraguay desde adentro"). En: Aportes, París, n°12, abr, 1969.
28. FERRER AGUERO, Luis Ma. "Natalicio Talavera y el romanticismo paraguayo". Monografía inédita, 1972, dirigida por Josefina Plá.
29. FOGELQUIST, Donald F. "Paraguayan Literature of the Chaco War". En: Modern Language Journal, XXXIII, dic, 1949, pp.603-613.
30. FOURNIAL, Georges. "L' incorruptible d'Asunción". En: Les langues modernes, op.cit., pp. 62-72.
31. FRETES VENTRE, Daniel. "Algunas consideraciones sobre la estructura socioeconómica" (En: "Paraguay desde adentro"). En: Aportes, op.cit.
32. GAMARRA DOLDAN, Pedro. "Rafael Barrett y la magia de la verdad". En: Mundo Nuevo, París, n°36, jun, 1969.
33. GUERRA VILABOY, Sergio. "El Paraguay de Francia: un caso singular de independencia en la América Latina". En: Universidad de La Habana, La Habana, número especial 202, 1975, pp. 43-76.
34. KOLINSKI, Charles J. HISTORICAL DICTIONARY of Paraguay. Mituchen, N.J., The Scare-Crow-Press, Inc., 1973.
35. MARCOS, Juan Manuel. El ciclo romántico modernista en el Paraguay. Asunción, Ed. Criterio, 1977.
36. _____. "Vanguardismo y experimentalismo". En: Curso de Literatura Hispánica, t.III (en prensa, Asunción, Ed. FVD).
37. MORINIGO, José Nicolás. "Estructuras de poder y fuerzas sociales en el proceso político paraguayo a partir de la post-guerra del Chaco". En: Criterio, 2ª época, n°2, jun, 1977, pp. 15-22.
38. PEREZ MARICEVICH, Francisco. Antología del cuento paraguayo. Asunción, Ed. Comuneros, 1969.
39. _____. La poesía y la narrativa en el Paraguay. Asunción, Ed. del Centenario, S.R.L., 1969.
40. PLA, Josefina. Apuntes para una historia de la cultura paraguaya. Asunción, Artes Gráficas Zamphirópolis, 1967.
41. _____. Correspondencia-cuestionario, J.Plá-Luis M^{te} Ferrer A. Inédita.

42. _____. "Grupo de 1940." Material inédito de la Sra. Plá sobre la Generación del 40 del Paraguay. Escrito a pedido de Luis M^a Ferrer A.
43. _____. Hermano negro. Madrid, Ed. Paraninfo, 1972.
44. _____. "Literatura paraguaya en el siglo XX". En: Aspectos de la Cultura Paraguaya, de Plá, J.-Fernández, M.A. Sobretiro de Cuadernos Americanos, ene-feb, 1962.
45. _____. Material inédito sobre las Misiones Jesuíticas. Cedido gentilmente por la autora para este trabajo.
46. _____. "La narrativa paraguaya de 1900 a la fecha". En: Cuadernos hispanoamericanos, Madrid, n°231, mar, 1969.
47. _____. "El teatro en el Paraguay". En: Cahiers des Amériques Latines. París, op.cit., pp.12-29.
48. PLA, Josefina - PEREZ MARICEVICH, Francisco. "Narrativa paraguaya (Recuento de una problemática)". En: Sobretiro de Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, n°4, jul-ago, 1968, pp. 181-196.
49. POMER, León. "Solano López" En: Los hombres de la historia, N° 140, ene, 1971 (Centro Ed. de América Latina, n° dedicado a Francisco SOLANO LOPEZ).
50. RITTER, Jorge. El pecho y la espalda. Buenos Aires, Ed. Nizza (Ed. del autor), 1962.
51. RIVAROLA MATTO, José María. Follaje en los ojos (Los confinados de Alto Paraná), Buenos Aires, Tall. Gráficos Araujo hnos., 1952.
52. ROA BASTOS, Augusto. "Asunción, la ciudad-país". En: ABC Color, (Supl. dominical), Asunción, 25-8-1974.
53. _____. "Asunción, la ciudad-país(II)". op.cit., 10-9-74.
54. _____. "Asunción, la ciudad-país(III)". op.cit., 17-9-74.
55. _____. "Crónica paraguaya". En: Rev.Sur, Buenos Aires, n° 293, mar-abr, 1965, pp. 102-112.
56. _____. "Paraguay ante la necesidad de su segunda independencia". En: Casa de las Américas, La Habana, n°32, sep-oct, 1965, pp.13-26.
57. _____. "Pasión y expresión de la literatura paraguaya". En: Universidad, n°44, abr-jun, 1960.
58. _____. "La poesía de Josefina Plá". En: Rev. Hispánica Moderna, vol.XXXII, 1966, pp. 56-61.

59. _____. "Problemas de nuestra novelística". En: Alcor, Asunción, año II, n°7, mar, 1957, pp. 6-7-8.
 60. _____. "Problemas de nuestra novelística II". En: Alcor, Asunción, n°9, ene, 1960, pp.4-5. Contestación a H. Rodríguez Alcalá.
 61. ROBERTS, William H. "Poesía paraguaya de protesta social". En: Alcor, Asunción, n°30, may-jun, 1964, pp. 1 y 8.
 62. RODRIGUEZ ALCALA, Hugo. Historia de la literatura paraguaya, op.cit.
 63. _____. Literatura paraguaya, op.cit.
 64. _____. "La narrativa paraguaya desde comienzos del siglo XX". En su Narrativa hispanoamericana, op.cit., pp.173-211.
 65. SILES SALINAS, Jorge. La literatura boliviana de la guerra del Chaco. La Paz, Ed. de la Univ. Católica Boliviana, 1969.
 66. SILVA, Lincoln. Rebelión después. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970.
 67. VALDES, Edgar. "Literatura paraguaya y realidad nacional". En: Criterio, op.cit., pp.-8-14.
 68. VALLEJOS, Roque. La literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional. Asunción, Ed. Don Bosco, año 7.
 69. VAZQUEZ, José Antonio. El doctor Francia visto y oído por sus contemporáneos. Buenos Aires, Fondo Ed. Paraquarial, año 7.
 70. VILLAGRA MARSAL, Carlos. Guaraní del desvelado. Bs.As., Losada, 1979.
- B) Sobre bilingüismo hispano-guaraní y mitos.
71. AYVO ROPYTA. TEXTOS MITICOS DE LOS MBYA-GUARANI DEL GUAIRA. Faculdade de Filosofia, Ciências e letras, Boletim 227, Atropologia 5, 228 pp., São Paulo, Recopilación de León Cadogan.
 72. BAREIRO SAGUIER, Rubén. "Colonialismo mental en el bilingüismo paraguayo de nuestros días". En: Cahiers du Monde..., op.cit., Caravelle 27, 1976, pp.43-51.
 73. BAREIRO SAGUIER, R. y CLASTRES, Hélène. "Aculturación y mestizaje en las misiones jesuíticas del Paraguay". En: Aportes, París, n°14, oct, 1969.
 74. BLANCO VILLALTA, Jorge G. Mitos Tupi-Guaraníes. Buenos Aires, Ed.Culturales Argentinas, 1975.
 75. BOUDIN, Max H. O simbolismo verbal primitivo. Análise estruturalista de um dialeto tupi-guaraní. Presidente Prudente, ed. del Gobierno del Estado de San Pablo, 1963.

76. CADOGAN, León. "Algo más sobre el "guaraní-paraguayo". En: Alcor, Asunción, n°34, ene-feb, 1965, p.7.
77. _____. "Algo más sobre el "guaraní paraguayo". En: Alcor, Asunción, n°44-45, may-ago, 1967, pp.3-6.
78. _____. Apuntes de Medicina popular guaireña. Asunción, Imprenta Nacional, 1957.
79. _____. Carobení. Apuntes de toponimia hispano guaraní. Asunción, Imprenta Paraguay, 1959.
80. _____. Cómo interpretan los Chiripa (Ava Guaraní) la Danza Ritual. Asunción, Artes Gráficas Zamphiropolos, 1959. Premio del profesor Dr. Egon Schaden.
81. _____. Choné Kybwyré: Aporte al conocimiento de la Mitología Guaraní. Separata del Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo, n° 1-2, vol.3, oct, 1968.
82. _____. "En torno al "guaraní paraguayo" o "coloquial". En: Cahiers du Monde..., Caravelle 14, op.cit., pp.31-41.
83. _____. "Fragmentos del folklore guaireño". En: Separata del Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo, Asunción, vol.1, n°2, feb, 1966.
84. _____. Guehí Rataypy. Asunción, Ed. Guaranía, 1948.
85. _____. La literatura de los Guaraníes. Versiones de León Cadogan; introducción de Alfredo López Austin. México, Ed. Joaquín Mortiz, 1965.
86. _____. Ywra Re'tery fluve del árbol le palabra. Asunción, Univ. Católica, 1971.
87. CORVALAN, Graziella. Estudios sociolingüísticos en el Paraguay. (Serie Bibliográfica), 2ª edición, Asunción, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos y Centro Paraguayo de Documentación Social, 1976.
88. _____. Paraguay: nación bilingüe. Asunción, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, 1977.
89. CHASE SARDI, Miguel. "Aproximación a la antropología social paraguaya". En: Mundo Nuevo, París, n°37, jul, 1969.
90. _____. "Sexo, vida y muerte Mak'ia". En: Mundo Nuevo, París, n°32, feb, 1969.
91. CHAVES, Julio César. "Paraguayismos en la lengua española". En: Quinto Congreso de Academias de la Lengua. Quito, 1968. Madrid, Imprenta Aguirre, 19687

92. DE GASPERI, Luis. "Presente y futuro de la lengua española en el Paraguay".
En: Presente y futuro de la lengua española. Madrid, OFINES, 1964, vol. 1.
93. ELIADE, Mircea. El mito del eterno retorno. Madrid-Buenos Aires, Alianza-Emecé, 1972.
94. _____. Lo sagrado y lo profano, 2^o ed., Madrid, Ed. Guadarrama, 1973.
95. FERNÁNDEZ AREVALOS, Evelio. "Presupuestos para una política lingüística en el Paraguay". En: Cahiers du Monde..., op.cit., pp.23-29.
96. GARCIA PELAYO, Manuel. Mitos y símbolos políticos. Madrid, Taurus ed., 1964.
97. GONZÁLEZ, Gustavo. Mitos, leyendas y supersticiones guaraníes del Paraguay.
Separata del Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo,
Asunción, vol. 2, no. 2, sep, 1967.
98. GUASCH, Antonio (SI). El idioma guaraní. Gramática y antología de prosa y verso. Asunción, Loyola ed., 1976.
99. HERREROS, Beatriz Usher de. Castellano paraguayo. Notas para una gramática contrastiva castellano-guaraní. Asunción, Separata del Suplemento Antropológico, 1976
100. HOMENAJE A LEÓN CADOGAN. En: Suplemento Antropológico, Asunción, vol. VIII, no. 1-2, 1973. (Número dedicado a León Cadogan, Ed. de la Univ. Católica Paraguaya).
101. LIVIERES BANKS, Lorenzo y DAVALOS, Juan Santiago. "Las lenguas del Paraguay".
En: Mundo Nuevo, París, no. 35, may, 1969, pp.15-22.
102. MAISONNAVE, Oscar. Definiciones de cultura. De sus clases de Historia de la Cultura, Univ. Nac. del Nordeste (Resistencia-Argentina), 1971.
103. MALMBERG, Bertil. Notas sobre la fonética del Español en el Paraguay. Lund, CWK, Gleerup, 1964.
104. MARCOS, Juan Manuel. "Estudios folklóricos". En su Nociones de Narrativa, op.cit.
105. MORINIGO, Marcos A. "Influencia del español en la estructura lingüística del guaraní". Fotocopia proporcionada por R. Bareiro Saguier. No poseemos otros datos.
106. PLA, Josefina. "Español y guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya".
En: Cahiers du Monde..., op.cit., pp. 7-21.

107. POTTIER, Bernard. "La situation linguistique du Paraguay". En: Cahiers du Monde..., op.cit., pp.43-50.
108. RAMA, Angel. "Fantasmas, delirios y alucinaciones". En: Actual narrativa latinoamericana, op.cit., pp.39-69.
109. RODRIGUEZ ALCALA, Hugo. "Augusto Roa Bastos y el bilingüismo paraguayo". En: Cuadernos americanos, México, n°1, bimestral, año XXXV, ene-feb, 1976.
110. RUBIN, Joan. Bilingüismo nacional en el Paraguay. México, Ed. Especiales:69, Instituto Indigenista Americano, 1964.
111. TOVAR, Antonio. "Español y lenguas indígenas. Algunos ejemplos". En: Presente y futuro de la lengua española, op.cit., vol.II.
112. UNKEL, Curt Nimuendajú. Legenda de la Creación y Juicio Final del Mundo como fundamento de la religión de los Apapokuva-Guaraní. San Pablo, Ed. del trad. Juan Francisco Recalde, 1944.

Igualmente merecen consignarse opiniones de Roa Bastos sobre el bilingüismo en el Paraguay en los siguientes artículos (ya reseñados):

"Yo el Supremo visto por su autor y aproximaciones" por BRA en COMENTARIOS...

En las obras citadas de Hugo Rodríguez Alcalá.

"Entretiens Augusto Roa Bastos" por Jean Luc Andreu.

"Problemas de nuestra novelística II" del propio Roa.

"La trampa de la palabra" de González Bermejo.

Asimismo sobre mito: "Augusto Roa Bastos: 'El novelista es un manipulador de mitos'" de Rosa María Pareda (entrevista). En: El País, Madrid, 21 de marzo, 1980.

C) Sobre Literatura Hispanoamericana y Universal.

113. ADOUM, J.E. "El realismo de la otra realidad". En: América Latina en su literatura. Coordinado por César Fernández Moreno. México-París, Siglo XXI-Unesco(ed. conjunta), 1972.
114. AINSA, Fernando. "Caos y Génesis del hombre americano en la narrativa del espacio selvático". XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Madrid, 1975. Ponencia, pp. 1-10.
115. ALAZRAKI, Jaime. La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Madrid, Gredos, 1974.

116. ALEGRIA, Fernando. Breve historia de la..., op. cit.
117. _____. "Retrato y autorretrato de la novela hispanoamericana frente a la sociedad". En: Aportes, París, no. 8, op. cit., pp. 21-28.
118. AMERICA LATINA EN SU LITERATURA, op. cit.
119. AMOROS, Andrés. Introducción a la novela hispanoamericana actual. Salamanca, Ed. Anaya, 1973.
120. ANDERSON IMBERT, Enrique. "Análisis de El Señor Presidente". Resistencia (Argentina), Universidad Nacional del Nordeste, 1969. Tomado de la Revista Iberoamericana, Pittsburgh, no. 67, ene-feb, 1969, pp. 53-57. Para uso de los alumnos de la Cátedra de Literatura Hispanoamericana.
121. _____. "Misión de los intelectuales en Iberoamérica". En: Cuadernos Americanos, no. 3, 1963, pp. 33-48.
122. BARRENECHEA, Ana María. La expresión de la irrealidad en la obra de Borges. Buenos Aires, Paidós, 1967.
123. BENEDETTI, Mario. Letras del continente mestizo. Montevideo, Ed. Arca, 1967.
124. BEN-UR, Lorraine Elena. El realismo mágico en la crítica hispanoamericana, op. cit.
125. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Barcelona, Labor, 1972, 2 t.
126. CONTE, Rafael. Lenguaje y violencia. Madrid, Al-Borak ed., 1972.
127. CUENTO HISPANOAMERICANO ANTE LA CRITICA, El. (Varios). Madrid, Castalia, 1973.
128. DELICADO, Francisco. La lozana andaluza. Pamplona, Ed. Lerraize, año 7.
129. DOMMERGUES, Pierre. Los escritores norteamericanos de hoy. Buenos Aires, Ed. Universitaria, 1968.
130. DORFMAN, Ariel. Imaginación y violencia en América. Barcelona, Ed. Anagrama, 1970.
131. FLORES, Angel. "Magical realism in Spanish American Fiction". En: Hispania, Connecticut, vol. XXXVIII, no. 2, may, 1955, pp. 187-192.
132. FLORES, Angel y SILVA CACERES, Raúl. La novela hispanoamericana actual. Nueva York, Ed. Las Américas, 1971.
133. FRANCO, Jean. Introducción a la..., op. cit.
134. FUENTES, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México, Ed. Joaquín Mortiz, 1969.
135. GONZALEZ, Manuel Pedro. "Acotaciones a La muerte de Artemio Cruz". En: Coloquio sobre la novela hispanoamericana. Tezontle, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.

136. _____. "Apostillas a la novela latinoamericana".
En: Zona Franca, Caracas, n°48, ago, 1967, pp.4-9.
137. GUTIERREZ, Clara Passafarí de. "Los cambios en la concepción y estructura de la narrativa mexicana desde 1947". Univ. Nac. del Litoral, Argentina, 1968.
138. HARSS, Luís. Los nuestros. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1969.
139. HISTORIA DEL CINE, La. En: Hechos mundiales, Sgo. de Chile, año I, n°7, mar, 1968. (Número dedicado al cine).
140. HOMENAJE A GABRIEL GARCIA MARQUEZ, N.York, Helmy F. Giacomani ed., 1972.
141. IGLESIAS, Ignacio. "Novelas y novelistas de hoy". En: Mundo Nuevo, París, n°28, oct, 1968, pp.84-88.
142. JANSEN, André. La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes. Barcelona, Ed. Labor, 1973.
143. JITRIK, Noé. "Destrucción y forma en las narraciones". En: América Latina en..., op.cit.
144. _____. "Realismo y antirrealismo". En: Actual narrativa Latinoamericana, op.cit.
145. LADRON DE GUEVARA, Moisés. "En torno a la nueva novela latinoamericana". En: Mundo Nuevo, París, n°34, abr, 1969.
146. LAFFORGUE, Jorge. "La nueva novela latinoamericana". En: Nueva novela latinoamericana I. (Varios). Buenos Aires, Paidós, 1969, pp.13-29.
147. LAFOURCADE, Enrique. "Entre Comala y Macondo". En: Imagen, Caracas, n°94-95, abr, 1971, pp.6-9.
148. LANGOWSKI, Gerald J. "Hacia un criterio del surrealismo...", op.cit.
149. LEAL, Luis. Historia del cuento..., op.cit.
150. LEVINE, Suzanne Jill. "Pedro Páramo Cien años de soledad: un paralelo". En: Imagen, Caracas, n°50, jun, 1969, pp.6-8.
151. LITERATURA CONTEMPORANEA, La. LITERATURA Y CINE. En: Capítulo Universal, Bs.As. n°37, Centro Editor América Latina, 1971.
152. LITERATURA EN EL UMBRAL DEL SIGLO, La. En: Revista Siglo mundo, Bs.As. n°11, oct, CEAL, 1968.
153. LITERATURA ENTRE LAS DOS GUERRAS, La. En: Revista Siglo mundo, op.cit., n°41, may, 1969.
154. LORENZ, Günther W. Diálogo con Latinoamérica, op.cit.
155. _____. Die zeitgenössische Chronik einer Wirklichkeit. Motive und Strukturen. Tübingen und Basel, Horst Erdmann, 1971.

156. MARTINEZ, José Luis. "Unidad y diversidad". En: América Latina en su literatura, op.cit.
157. MILIANI, Domingo. "La novela mexicana de hoy". En: Imagen, Caracas, Suplemento n°31, ago, 1968, pp.9-16.
158. MOSELEY, Edwin M. Pseudonyms of Christ in the Modern Novel. Motifs and Methods. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, año 7.
159. NANNI, Martha. Introducción al Panorama de la pintura argentina. Buenos Aires, Ed.7, 1978.
160. NAVARRO, Carlos. "La Hipotiposis del Miedo en El Señor Presidente". En: Revista Iberoamericana, Pittsburgh, vol.XXXII, n°61, ene-jul, 1966, pp.51-60.
161. NUEVA LITERATURA, La. En: Nuevo Siglo mundo, Bs.As., n°73, jul, CEAL, 1974.
162. NUEVO TESTAMENTO. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1960. Versión del griego de E. Nácar Fuster y A. Colunga Cuello, 3ª ed.
163. OCAMPO, Aurora M. "Un intento de aproximación al...", op.cit.
164. PAGES LARRAYA, Antonio. "Tradición y renovación en la novela hispanoamericana". En: Mundo Nuevo, París, n°34, abr, 1969, pp.76-82.
165. PAZ, Octavio. "Literatura de fundación". Resistencia, Univ. Nac. del Nordeste, 1969. Tomado de Puertas al campo de Octavio Paz. México, UNAM, 1967, pp.11-19. Para uso de los alumnos de la Cátedra de Literatura Hispanoamericana.
166. PIGLIA, Ricardo. Prólogo a Crónicas de Latinoamérica (Varios). Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1968, pp.7-12.
167. PUPPO-WALKER, Enrique. Prólogo: Notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano, a: El cuento hispanoamericano ante la crítica, op.cit.
168. RAMA, Angel. "Diez problemas para el escritor latinoamericano". En: Casa de las Américas, La Habana, n°26, oct-nov, 1964, pp.3-43.
169. _____. "Un novelista de la violencia americana". En: 9 asedios a García Márquez, Sgo. de Chile, Ed. Universitaria, 1969.
170. RIQUER, Martín de. Prólogo a Cervantes Saavedra, Miguel de. El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Barcelona, Labor, 1972, t.I.
171. ROA, Miguel F. "Alejo Carpentier, tras diez años de silencio". En: Los domingos de ABC, Madrid, 2-2-1975, pp.28-31.
172. ROA BASTOS, Augusto. "Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual". En: Temas, n°2, jun-jul, 1965, pp.3-12.
173. RODRIGUEZ ALMODOVAR, Antonio. Lecciones de..., op.cit.

174. RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. El arte de narrar. Caracas, Monte Avila, ed., 1968.
175. _____. "Novedad y anacronismo de Cien años de soledad". Resistencia, Univ. Nac. del Nordeste (Argentina), 1969. Tomado de Revista Nacional de Cultura, Caracas, n°185, jul-ago-sep, 1968, pp. 3-21. Para uso de los alumnos de la Cát. de Lit. Hispanoamericana.
176. _____. "Tradición y renovación". En: América Latina en..., op.cit.
177. SANCHEZ, Luis Alberto. Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, Madrid, Gredos, 1953.
178. SIGLO XX, El. LOS HOMBRES DE LA HISTORIA. Bs.As., CEAL, 1975.
179. VALENCIA GOECKEL, Hernando. "La mayoría de edad". En: América Latina en su..., op.cit.
180. VEIRAVE, Alfredo. Literatura hispanoamericana y argentina. Buenos Aires, Kapelusz, 1973.
181. VERDUGO, Iber H. "Perspectivas de la actual novela hispanoamericana". En: Mundo Nuevo, París, n°28, oct, 1968, pp. 75-83.
182. XIRAU, Ramón. "Crisis del realismo". En: América Latina..., op.cit.

D) Sobre cine argentino (Rca Bastos como guionista de cine).

183. AZTARAIN, Carlos Hugo. Breve cronología del cine argentino. Madrid, publicado por la Embajada argentina en España, 1975.
184. FESTIVAL CINEMATOGRAFICO INTERNACIONAL DE MAR DEL PLATA. Volumen publicado (?) y organizado por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, 1959.
185. LITERATURA CONTEMPORANEA, La. LITERATURA Y CINE. op, cit., trabajo de in formación de Ricardo Oliver.
186. MAHIEU, Agustín. Breve historia del cine nacional. Buenos Aires, Alzamor ed., 1974.
187. SIMON, Pedro. "Doce preguntas al autor de Hijo de hombre", op. cit.
188. THE INTERNATIONAL WHO'S WHO 1979-80, London, Europa Publications Limited (43a. ed.), 1979.

TELEFILMOGRAFIA CONSULTADA

1) Directa sobre Augusto Roa Bastos.

a) A fondo. Entrevista a Augusto Roa Bastos por el periodista Joaquín Soler Serrano. Telefilme de la Radio Televisión Española (RTVE), 2a. Cadena, No. 30. En blanco y negro, 1976.

Recientemente Soler Serrano ha publicado un resumen de esta entrevista en la revista Tele-radio, Madrid, No. 1149, ene, 1980: "Joaquín Soler Serrano presenta 'Mis personajes favoritos'...Augusto Roa Bastos"(N. del A.).

b) Mediatheque de langues. BPI, BP d'Information dans sa série "Entretiens version original" Augusto Roa Bastos. (Entretien à Roa Bastos par Antoine Berman.) Réalisation: C. Aud. Georges Pompidou. En colores. 58 minutos. En español. Octubre, 1977.

2) Indirecta. Sobre Rubén Bareiro Saguier y aspectos de la cultura paraguaya.

Reportaje a Rubén Bareiro Saguier. Entrevista a Bareiro Saguier a cargo de Angel Llorente y Vicente Brunetti. Telefilme de la TV Universitaria de la Universidad Católica de Asunción. En blanco y negro. Asunción, 1972. En el mismo se escenifican dos cuentos de Bareiro Saguier ("Browning 45" y "Ojo por diente") por el Teatro Popular de Vanguardia (TPV) dirigido por Antonio Pecci.

GRABACION .

Grabación en cinta magnetofónica de fragmentos de las novelas inéditas Contravida y Los chamanes, leídos por Augusto Roa Bastos. En la 919a. sesión especial de la Tertulia Hispanoamericana, en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 20 de marzo de 1980 (grabado por L.M.F.A.).

ADDENDA .

Queremos consignar aquí la existencia de algunos trabajos inéditos o en preparación sobre Roa Bastos a modo de noticia.

BOGGIO MARZET. Il messaggio tragico di Augusto Roa Bastos. Tesis inédita presentada en la Universidad de Turín, 1971, sobre El trueno entre las hojas.

CRUZ, Jorge Luis. Transformaciones de la escritura en Yo el Supremo de Roa Bastos. Nueva York. H. Vitali. En preparación.

FOSTER, David William. Roa Bastos. Twayne Language Series, 1977 (?).(Texto al parecer recientemente publicado).

